

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A poética do site specific:
De Bachelard às artes visuais

CATARINA CASCA ALELUIA

MESTRADO EM PINTURA

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A poética do site specific:
De Bachelard às artes visuais

CATARINA CASCA ALELUIA

MESTRADO EM PINTURA

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO
PROFESSOR AUXILIAR CARLOS VIDAL

ANO LETIVO 2012 | LISBOA

RESUMO

Nesta Dissertação de Tese de Mestrado em Pintura propõe-se a reflexão e investigação teórico-prática no âmbito da arte contemporânea sobre a ideia de arte de intervenção no lugar público. Com o tema *A Poética do Espaço: De Bachelard às Artes Visuais*, procura-se uma abordagem geral e pessoal sobre o tema do site specific que terá como base a obra *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard, e que dialogará com propostas teórico-práticas de artistas nacionais e internacionais, desde os anos 60 até à atualidade bem como alguns ensaios reflexivos sobre o assunto.

O tema propõe uma recolha de acontecimentos, ações coletivas e diversas resoluções plásticas no âmbito das artes visuais e de intervenção, organizadas cronologicamente pela história da arte mundial, desde as suas primeiras manifestações até aos dias de hoje, tomando como forma esta continuidade de ação e meio de comunicação.

A investigação acresce à concretização de um trabalho prático e plástico de intervenção pública, com igual importância à reflexão teórica, de um modo complementar e conclusivo. A construção desta peça propõe dois planos de ação: apela ao princípio do «objeto-pintura» instalado num lugar público, e propõe um diálogo imediato e multidisciplinar com o espectador. Este «corpo-objeto» (que nasce da mistura da pintura, mosaico e escultura) questiona a problemática do espaço, a forma como o complementa e o que acrescenta à sua fruição espacial, coletiva, individual e/ou social. Recolhendo algumas sugestões de propostas de leituras enquanto «observador espectador» e «observador passeante», a vertente técnica recupera o mosaico pela sua identidade inerente que se relaciona a este estímulo visual (e sensorial), sendo ele visto como uma tecnologia com história e que ressurge como valorização não só técnica, como forte potencial plástico à interação com o observador.

PALAVRAS-CHAVE: lugar, orgânico, rizoma, site specific, instalação.

ABSTRACT

This Dissertation Master Thesis in Painting proposes the reflection and research theory and practice in the context of contemporary art, about the idea of intervention in the public place. With the subject *The Poetics of Space: Bachelard to the Visual Arts*, looking up and a general approach on the subject of personal *site specific* which is based on the book *The Poetics of Space* by Gaston Bachelard with theoretical and practical proposals for national and international artists from the 60s to the present day as well as some reflective essays on the subject.

The theme offers a collection of events, class actions and various resolutions under the plastic and visual arts intervention, organized chronologically through the history of world art, from its earliest manifestations to the present day, taking this as a form of action and continuity medium.

The research adds to the realization of a practical intervention and plastic, with equal emphasis on theoretical reflection, in a complementary way and conclusive. The construction of this piece proposes two action plans: appeals to the principle of 'object-painting' installed in a public place, and proposes an immediate and multidisciplinary dialogue with the viewer. This 'body-object' (that is born of the mixture of painting, sculpture and mosaic) discusses the issue of space, the way that complements and adds to your enjoyment space, collective, individual and / or social. Gathering some suggested readings proposals as 'observer spectator' and 'observer stroller', the technical side recovers the mosaic by its inherent identity that relates to this visual stimulus (and sensory), being seen as a technology with history and rises as recovery not only technical, as strong plastic potential interaction with the viewer.

KEYWORDS: place, organic, rhizome, site specific, installation.

AGRADECIMENTOS

A presente tese de dissertação de mestrado contou com a colaboração de várias pessoas a quem gostaria de fazer um agradecimento especial.

Ao meu orientador, Professor Doutor Carlos Vidal, por toda a disponibilidade, conhecimento e condução de toda a pesquisa, investigação e trabalho em conjunto.

Ao Professor e artista plástico Manuel Botelho pelo acompanhamento e orientação (de 2006 até 2008), ainda no âmbito da licenciatura, e pela disponibilidade e influência que me ajudou a definir o percurso artístico e académico.

Ao Professor Fernando Quintas pelo forte interesse e entusiasmo pela prática do mosaico e pela importante influência que teve na forma como me orientou nesta tecnologia (entre 2006 e 2008), e que se verifica na atual pesquisa e interesse plástico.

À Casa das Histórias Paula Rego, nomeadamente à Dr.^a Helena de Freitas (Diretora do museu) que me autorizou prontamente todo o registo fotográfico das salas de exposição, e à Dr.^a Catarina Alfaro (Conservadora) que possibilitou a informação sobre a pesquisa realizada para a exposição *Innervisions*.

Ao artista plástico Pedro Calapez pela disponibilidade e conversa sobre o seu trabalho, em particular, no contexto da montagem da exposição *Innervisions* na Casa das Histórias Paula Rego, com a peça *Dark Skies/Céus Sombrios*. E pela oportunidade de presenciar a aplicação da sua metodologia de trabalho e concretização do seu processo criativo *in loco* na instalação da obra.

Ao Tiago Ferreira pelo apoio no registo fotográfico dos espaços públicos, instalação da maquete da peça de mosaico *in loco*, e pelos ensaios de implementação da mesma.

À Fabrica de Cerâmica de Bicesse, em especial ao Sr. Carlos, pela gentileza do acolhimento e pesquisa no campo, e pela doação de vários azulejos detentores de história e memória tradicional portuguesa.

E a todos os meus familiares pelo testemunho, apoio e presença nesta pesquisa ao longo dos dois últimos anos.

ÍNDICE

1. BREVE APRESENTAÇÃO	1
2. INTRODUÇÃO	2

PARTE I

DESCRIÇÃO DETALHADA: a importância estética e plástica do «lugar»

3. LUGAR/ESPAÇO

3.1 Definição de lugar / território / espaço antropológico	5
3.2 Íntimo, aberto, pessoal:	
a) Gaston Bachelard: vivo o lugar, invento o lugar, reconstruo memórias	8
b) Richard Long: o lugar provoca efeito sobre mim (mais do que eu nele)	17
c) Edward Said: lugar, identidade e exílio permanente	24

4. *SITE SPECIFIC*

4.1 Conceitos de: site specific, instalação, minimalismo e arte pública	28
4.2 Lugar, corporalidade, transformação da natureza:	
a) História e antecedentes do White Cube: análise crítica da sua pretensão de neutralidade	37
b) A origem nos anos 60 do século XX: Daniel Buren e Rosalind Krauss até aos anos 80 (Lígia Clark; Hélio Oiticica; Dan Graham; Walter de Maria; Robert Smithson; Hans Haacke; Krzysztof Wodiczko)	39

5. INFLUÊNCIAS E INTERAÇÕES COM ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS

5.1. Dos anos 90 à atualidade: Fatores sensoriais, identitários e o não-lugar	63
5.2 Matéria, sentido e utopias:	
a) Ernesto Neto: sensorialidade material	69
b) Adriana Varejão: organicidade plástica e formal (vísceras e interior de uma pintura)	71
c) Pedro Calapez: pintura parietal/espacial (das duas às três dimensões)	73
d) El Anatsui: propriedade social e a vertente tátil	80
e) Félix Gonzalez-Torres: afetividade pela memória e utopia de proximidade	82

f) José Maças de Carvalho: lidar com o «não lugar»	84
g) Cildo Meireles: sensorialidade e política	87
h) Dennis Oppenheim: lugares visionários e novas utopias	89

PARTE II

ENSAIOS PRÁTICOS

6. PROJETO PESSOAL	92
6.1 Mosaico e azulejaria: escolha de uma tecnologia.....	98
6.2 Implementação da peça de mosaico: a importância da fotografia como registo e ensaio <i>in loco</i>	104

PARTE III

ILUSTRAÇÕES E ENSAIOS DE LOCALIZAÇÃO DA COMPONENTE

PRÁTICA

7. IMAGENS DE ARTISTAS ANALISADOS

7.1 Artistas analisados no capítulo 3	122
7.2 Artistas analisados no capítulo 4	125
7.3 Artistas analisados no capítulo 5.....	149

8. ENSAIOS DE LOCALIZAÇÃO DO TRABALHO PRÁTICO

8.1 Estudos para peças de mosaico de intervenção	169
8.2 Simulação do projeto em espaços públicos	185

BIBLIOGRAFIA	200
---------------------------	------------

ÍNDICE DE IMAGENS

Componente prática (trabalho prático desenvolvido entre 2011 e 2012)

- 1 à 6** – Esboços para propostas de intervenção | carvão e marcador sobre papel | dimensões variáveis;
- 7 à 10** – Propostas para peças em mosaico | carvão e marcador sobre papel | dimensões variáveis | planificação das peças (vistas de cima);
- 11 à 13** – Maquetas com o ensaio da implementação das peças | escala 1:50 com referência à escala humana;
- 14 à 17** – Seleção da proposta, estruturada com a matriz de organização para planificação das tesselas (ordem e cor);
- 18 à 59** – Azulejos cedidos pela Fábrica de Cerâmica de Bicesse (Cascais) | azulejos aplicados e selecionados para a construção da peça em mosaico;
- 60** – Desenho da peça à escala 1:5 | marcador sobre papel | 90 x 90 x 200cm;
- 61 e 62** – Suporte em madeira para construção da peça à escala 1:5 | mdf segmentado em 5 partes, desenhado com marcador | 90 x 90 x 200cm;
- 63 e 64** – Pormenor da construção do mosaico (1ª fase – corte das tesselas) | fotografia no ateliê;
- 65 à 67** - Pormenor da construção do mosaico (1ª fase – corte das tesselas) | fotografia com luz natural;
- 68 à 71** – *Work in progress*, colagem da peça no ateliê (imagem 66 mostra a peça finalizada à escala 1:50 em proporção à noção referencial humana);
- 72** – Peça finalizada (referência com a nossa escala humana) | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | 90 x 90 x 200cm;
- 73 e 74** – Registo fotográfico do local de implementação | Forte de Cidadela (Cascais), vista da entrada | Carácter independente e autónomo;

75 e 77 – Implementação da peça (inacabada – ensaios com escala humana) | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 90 x 90 x 200cm; escala real 450 x 450 x 1000cm);

76 e 78 - Implementação finalizada da peça | Forte de Cidadela (Cascais), vista lateral
Carácter independente e autónomo | (maqueta 90 x 90 x 200cm; escala real 450 x 450 x 1000cm);

79 – Ensaios para implementação da peça (estudos de luminosidade e ajuste de escala – referencia à escala humana) | Praça da Igreja de São Domingos de Rana (Carcavelos), vista lateral | Carácter decorativo de praça;

80 – Implementação finalizada da peça | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 90 x 90 x 200cm; escala real 450 x 450 x 1000cm);

81 – Ensaios para implementação da peça (estudos de luminosidade e ajuste de escala – referencia à escala humana) | Praça do Município da Camara Municipal de Cascais | Carácter decorativo de praça;

82 – Implementação finalizada da peça | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 200 x 90cm; escala real 1000 x 450cm);

83 – Registo fotográfico do local de implementação | Praça dos Pescadores (Cascais) | Carácter cénico e teatral;

84 – Ensaios para implementação da peça;

85 – Implementação finalizada da peça | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 90 x 90 x 200cm; escala real 450 x 450 x 1000cm)

86 – Registo fotográfico do local de implementação | Edifício devoluto e abandonado | Carácter de ruína e perda de autonomia;

87 e 88 – Ensaios para implementação da peça (ensaios com os dois planos de projeção);

89 – Implementação finalizada da peça | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 90 x 90cm; escala real 450 x 450cm);

90 – Ensaio para implementação da peça (estudos de luminosidade e ajuste de escala – referencia à escala humana) | Paredão de Cascais - pontão | Carater lúdico e participativo;

91 – Implementação finalizada da peça | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 90 x 90cm; escala real 450 x 450cm);

92 e 93 – Ensaio para implementação da peça (com referencia à escala humana com diferentes níveis de aproximação) | Paredão de Cascais – passadeira de acesso à estação de comboios | Carater lúdico e participativo;

94 e 95 – Implementação finalizada da peça | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 200 x 90cm; escala real 1000 x 450cm);

96 e 98 – Ensaio para implementação da peça (com referencia à escala humana com diferentes níveis de aproximação) | Salas de exposição – contexto galerístico/museológico | Casa das Histórias Paula Rego (Cascais) – sala 1 | Carater contemplativo;

97 e 99 – Implementação finalizada da peça | aplicação de azulejo cerâmico e industrial, juntas em cimento de cor | (maqueta 200 x 90cm; escala real 1000 x 450cm).

1. BREVE APRESENTAÇÃO

A presente investigação é uma proposta de Dissertação de Mestrado em Pintura, apresentando-se como objeto de estudo o tema *site specific*, na linguagem plástica contemporânea. Prevê-se estudar a origem desta prática artística, bem como referenciar alguns artistas contemporâneos que desenvolvem o seu percurso neste registo, analisando de que forma é que o trabalho pessoal poderá estabelecer pontos de contacto com os mesmos.

A par desta tendência artística, propõem-se análises sobre a definição de lugar e a noção de território. Pretende-se igualmente a realização de trabalhos e ensaios práticos, onde se explora e se coloca em prática os conceitos e metodologias de trabalho considerados e investigados, bem como um sustento enquanto percurso artístico.

A escolha deste tema surge no âmbito do trabalho plástico pessoal em continuidade, pela evolução na pesquisa sobre a tecnologia do mosaico e a capacidade plástica que este poderá pontuar e contribuir para a fruição do lugar público. Trata-se de um tema de grande interesse pessoal, nesta circunstância de amadurecimento do processo criativo, e que é eleito para a investigação que se propõe. Celebra-se assim uma reflexão mais profunda e que permita um diálogo entre a fruição estética e desenvolvimento teórico, com uma resolução prática, física e plástica que teste essa intervenção simulada.

2. INTRODUÇÃO

Em modo de introdução, a presente pesquisa contempla uma matriz de trabalho e organização conceptual na forma como os conceitos se encadeiam gradualmente. Já justificado o forte interesse pessoal e criativo pelas problemáticas do espaço público e a forma como nos debruçamos sobre ele, a tese conta com três partes distintas que se pretendem complementares e contribuir, de alguma forma, para a reflexão deste tema.

Todo o desenvolvimento acontece em torno de três momentos centrais – Parte I: *Descrição detalhada: a importância estética e plástica do «lugar»*; Parte II: *Ensaio práticos* – que esclarecem a forma como a pesquisa acontece e como os conteúdos teórico-práticos são articulados; e Parte III: com a compilação de imagens dos artistas analisados bem como toda a documentação fotográfica do *work in progress*, com os ensaios de localização do trabalho prático *in loco*.

A *Parte I* diz respeito a três reflexões chave - sobre o *Lugar* a partir da comparação de três pensamentos e suas obras (Gaston Bachelard, Richard Long e Edward Said); sobre o *Site Specific* numa reflexão sobre a sua origem e a relação direta com os conceitos de arte pública, instalação e o minimalismo (elencando alguns dos artistas que se destacaram nesta tendência a partir dos anos 60 até aos anos 90); e sobre as *Influências de Artistas Contemporâneos* a partir dos anos 90 (referindo outro leque de artistas que contribuem para a pesquisa no que toca a fatores sensoriais, identitários e que cruzam também o «não-lugar»). Já a *Parte II* reserva-se à explicação da proposta prática, em modo de projeto, que ilustra em texto e que fala sobre todo o processo criativo, a eleição do tema principal e a forma como esta pesquisa pretende comunicar essa ideia.

Por fim, e com a *Parte III*, esse momento reserva a recolha de algumas obras que ilustram os vários pensamentos plásticos dos artistas tratados na pesquisa, bem como o registo fotográfico do *work in progress* da concretização final do projeto prático (peça em mosaico à escala 1:5) que pretende testar as valências das matérias e ensaiar algumas propostas de instalação em lugares do (nosso) quotidiano.

O estudo irá incidir na temática do site specific, procurando esclarecer se o mesmo poderá nascer da pintura expansiva quando esta acrescenta algo ao significado escondido de um determinado lugar. Pretende-se igualmente problematizar e levantar questões como: Mas afinal o que é o lugar? Para que serve?

Estes e outros assuntos cruzam o centro de interesses desta investigação, onde o lugar pode ser exterior ou interior, com uma componente natural (arte ambiental) ou não. O site specific permite uma interdisciplinaridade de várias artes, seja técnica, prática ou mesmo conceptual.

A intenção não é partir do espaço físico que se impõe, mas sim do ensaio de uma peça em mosaico que permita a recriação e valorização de um lugar específico, dentro de um outro lugar (público). Pretende ser uma peça de carácter instalativo e que precisa de um espaço físico para a suportar e lhe conferir essa noção de espaço tridimensional (parede/chão/teto – três eixos orientadores); esta e outras peças (outros ensaios que não chegam à sua concretização final, mas que são fundamentais para o evoluir do pensamento plástico e auxiliar nas escolhas a determinar, bem como nos ensaios a testar) desmultiplicam-se em forma de rizoma que se destinam a lugares de passagem, atemporais e de duração indefinida. Este lugar surge como convite ao espectador a estabelecer uma nova relação com esse espaço.

Como ponto de interesse desenvolvido ao longo desta investigação teórico-prática, cruza-se o mosaico com o desenho, onde a tecnologia ganha corpo, onde o trabalho funciona a duas dimensões (visuais/sensoriais e expositivas) atravessando matérias corpóreas, palpáveis, orgânicas e sedutoras (como o azulejo, o cimento e o espelho).

PARTE I

DESCRIÇÃO DETALHADA: a importância estética e plástica do «lugar»

3. LUGAR/ESPAÇO

3.1 Definição de lugar / território / espaço antropológico

Lugar, a partir da definição lata na língua portuguesa, liga-se a aspetos que se refletem na intenção artística, quando o sujeito criador procura uma intervenção física, real e plástica, a partir do «lugar», transformado em conceito, sem a neutralidade aplicada ao «sítio». O lugar será então o espaço apropriado pelo próprio sujeito (também como corpo e matéria). Assim, o espaço engloba o lugar pela ideia de sítio e imensidade (de lugar).

A partir de uma definição filosófica no sentido mais conceptual e mental deste conceito – de espaço – define-se a intenção de encontrar uma causa para a distinção de um espaço real e objetivo, e um espaço mental e imaginado. Neste ponto, a ideia que se define a partir da matéria e da «coisa» enquanto corpo e objeto, poderá não surgir desta forma mais lata, mas pela sua ideia de projeção enquanto um corpo que pode crescer, ampliar-se e ser tocado.

Já o *Espaço* - podemos considerá-lo um sinónimo de lugar? – que nasce do latim *spatium*, espaço, distância, intervalo, marca a ideia de um intervalo que estabelece limites. Nele podemos identificar os conceitos de vão, claro, ou ainda de lugar vazio, inseridos num determinado tempo (o espaço supõe um tempo físico). Assim, o espaço toca no lugar pela ideia de sítio e extensão (de lugar).

Para o início desta reflexão, são apresentados alguns pensamentos acerca de um projeto particular (projeto coletivo de site específico que se propôs aos visitantes do parque do Monteiro-Mor em 2004), que reuniu vários artistas portugueses contemporâneos. Este projeto visava uma (re)criação de imagens a partir da dinâmica do próprio parque entre a natureza e as instalações, esculturas e performances, desenvolvidas nele e com ele. Vejamos, do exemplo citado, algumas ideias: «Pensamos e absorvemos o que nos

rodeia também por imagens, partindo certamente de imagens mentais, (...)»¹. Lúcia Marques continua «(...) essa dissonância entre a memória do lugar e a sua função atual, reordenando parte desse espaço hortícola em função do mapa do próprio parque»², quando nos fala dessa apropriação do lugar, prevendo uma nova leitura através de um remapear no âmbito da instalação.

Esta primeira referência surge como exemplo desta intenção partilhada neste projeto, pela mesma intenção de querer proporcionar outro lugar, a partir do contributo do visitante, que reorganiza mental e visualmente o «seu» espaço (lugar que ocupa quando está no parque). Ainda sobre a valorização do lugar, a autora diz-nos que «Habitar um lugar é torná-lo nosso, acrescentar-lhe algo de nós, vesti-lo à nossa medida.»³, a ideia de que o lugar pode ser nosso pelo percurso alternativo que lhe atribuímos. Explica também que «Espaços intermédios são lugares de passagem, mas são também espaços de atracção. São zonas entre o ficar e o partir, corredores de ligações com duração (comprimento) e intensidade (largura) variáveis, sempre num intervalo com espaço e tempo»⁴.

Por outro lado, o «não lugar» agrupa todos os locais que não são apreciáveis e que não têm aquilo que se chama história, identidade e relação, onde não há experiência estética. Mas este «não lugar» pode ter também uma componente estética, no sentido em que terá algo impessoal que obriga a criar condições, de uma certa habitabilidade, sob uma condição estética. Estes «não lugares» são não relacionais pelo facto de não promoverem relações entre quem os habita.

Propõe-se nesta tese, uma noção de espaço a partir da relação espacial entre o corpo/eixo gravitacional do observador (de quem se integrar na peça e se mostra disponível à sua interpretação). Não há a existência de objetos enquanto esculturas ou «coisas matéricas», há o preenchimento incompleto de um lugar que sugere um movimento rizomático no sentido em que esta «praga» se move aleatoriamente.

De acordo com as várias perspetivas estudadas por um conjunto de filósofos – Platão, Aristóteles, Descartes e Kant – encontra-se uma interdisciplinaridade nas várias opiniões que ajudam a encontrar a definição de «lugar» proposta nesta tese.

¹ Madalena Braz TEIXEIRA [e outros.]; *Dressing up nature: projeto site specific*. Museu Nacional do Traje, Parque do Monteiro-Mor – 18 Julho a 30 Setembro 2004; Arbustos; Torres Vedras, 2004; pág. 11.

² IDEM; pág. 12.

³ Lucia MARQUES; «Dressing up nature, os vestidos de rosinha», em *op. cit.*; pág. 13.

⁴ Madalena Braz TEIXEIRA [e outros]; «Dressing up nature, daqui para ali e voltar», em *op. cit.*; pág. 14.

Platão explica que o espaço pode funcionar como um recetáculo, à semelhança de uma caixa que contém em si mesma esta circunstância de poder estar cheio ou vazio de «coisas». Já em Aristóteles, o lugar é o sítio onde o corpo está contido; neste sentido, procuram-se condições necessárias à sua integração física, objetual e identitárias. Aristóteles lança a questão: o que é que o espaço tem que ter para ser um lugar? Tem que haver algo que promova e provoque uma relação e uma intenção entre um corpo consciente e um objeto. Entre eles terá de existir uma relação física ou emocional que contextualize o espaço onde se encontram, para que este ganhe dimensão conceptual e intelectual. Por sua vez, o corpo assume uma consciência física e reconhece-se rodeado de objetos que cria um determinado lugar quando ocupado por esse mesmo corpo consciencioso.

Já Descartes mostra que o espaço é visto como uma extensão, um alargamento desta condição. E por fim, em Kant, o espaço é uma noção prévia que permite a experiência a partir deste conhecimento inerente, ou forma como se percebe o objeto ou o corpo. É nesta vertente mais teórica, filosófica e poética, que avançamos para o pensamento de Gaston Bachelard.

3.2 Íntimo, aberto, pessoal:

a. Gaston Bachelard: vivo o lugar; invento o lugar; reconstruo memórias

Gaston Bachelard e a sua perspetiva sobre *A poética do espaço* mostra-nos a potencial capacidade de criarmos o nosso próprio espaço. Ele traz-nos a perspetiva de um espaço físico ou pictórico através de um olhar poético pelo espaço onde reunimos as impressões da intimidade (definição de um lugar – um espaço que acolhe e permite refletir). O autor revela-nos que somos nós que causamos um efeito no lugar (inventando-o e preenchendo-o) e não o contrário, que o lugar existe pela nossa existência e intervenção direta no mesmo.

Fazemos aqui alusão ao capítulo onde Gaston Bachelard nos mostra uma visão muito particular sobre «Os cantos», os ninhos e as conchas que nos remetem para a transposição da função de habitar, ideia de uma casa para o ser vivo. No espaço reunimos as impressões da intimidade (definição de um lugar – um espaço que acolhe e permite refletir) que, apesar de poder ser falsa e imaginária, tem uma raiz estritamente humana.

Bachelard toma como ponto de partida para a sua reflexão a ideia de que «todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa»⁵. O «canto» propriamente dito estimula uma leitura e permite a interpretação já quase intuitiva pela negatividade dessa ideia, um lugar que nos diminui, reprime, que nos leva a um ponto inteiramente físico. Estamos encolhidos e escondidos, e desta passagem quase de casulo, poderá resultar um desabrochar e uma expansão, não só física como psicológica para a assoalhada nessa mesma divisão.

Bachelard assume-o como «uma negação do universo»⁶, algo esmagadoramente imenso, não quantificável e que nos pode constranger pela sua magnitude, imensidão e

⁵ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo 1996; pág 145.

⁶ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op.cit.*; pág 145-146.

incapacidade de determinar e controlar física e/ou psicologicamente os seus limites – onde começa? Onde acaba? O que se entende por, e quais são as condições propícias a um lugar? O que é preciso reunirmos para o identificarmos como tal? Bachelard enumera, «em primeiro lugar o canto é um relógio que nos assegura um valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade portas. Será uma ilustração para a dialética do interior e do exterior»⁷, o canto dá-nos uma noção mais aproximada do exato e do real, da massificação de um determinado corpo (nosso/meu?) e da noção do binómio contido (contraído/expandido). O canto pode ser o início de uma propagação de qualquer coisa, «a imobilidade irradia-se»⁸.

Bachelard refere uma passagem de *Mavie Sans Moi* (trad. francesa de Armand Rodin), em que Rilke⁹ escreve:

De súbito, um quarto com sua lâmpada surgiu diante de mim, quase palpável em mim. Nele eu já era canto, mas os postigos me perceberam e tornaram a fechar-se (...) e que a define com a seguinte pergunta retórica: como dizer melhor que o canto é a casa do ser?

E todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todas as nuances de ser do habitante dos cantos. Para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são frequentados, se não habitados. (...) Mesmo nessa prisão, a paz não deixa de vir. Nesses ângulos, nesses cantos, parece que o sonhador conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser.¹⁰

Depois destas questões lançadas, sugerem-se outras sequentes: haverá alguma relação entre o ser e o lugar? E o não-ser e o não-lugar? O que nos aproxima e o que nos afasta? O autor continua na dissertação da casa conforme, «dizíamos que a casa representada

⁷ IDEM pág. 146.

⁸ IDEM pág 146.

⁹ Rainer Maria von Rilke (1875 - 1926) foi um dos mais importantes poetas de língua alemã do século XX. A sua obra original é marcada essencialmente pelo tratamento da forma e pelas imagens inesperadas. Através delas, procurou celebra a união transcendental do mundo e do homem, numa espécie de «espaço cósmico interior». Assim, a sua poesia é fortemente relacionada com uma tendência existencialista. A sua obra foi também influenciada pelo Expressionismo.

¹⁰ Gaston BACHELARD: *A Poética do Espaço*; *op. cit.*; pág 146-147.

numa gravura desperta facilmente o desejo de habitá-la»¹¹; estamos perante o desejo de habitar e possuir espaço que já se transformou no lugar desejado – a partir do momento que é desejado passa a constituir dimensão emocional, simbólica e consciente. Podemos estabelecer uma relação com Edward Said¹² que constrói a relação entre a identidade do lugar e o «eu», enquanto sujeito ativo e de intervenção. Há uma multiplicação do lugar onde nascem muitos pontos de vista, proporciona-se uma desmultiplicação e uma interdisciplinaridade de escolha do sujeito/observador. O lugar condiciona mas não determina, «eu construo a identidade, ela não me é imposta, contudo ela poderá ser de facto condicionada». Bachelard evoca que «sentimos que gostaríamos de viver lá, entre os próprios traços do desenho bem impresso. A quimera que nos impede de viver nos cantos nasce também, às vezes, pela graça de um simples desenho»¹³, o desenho ou alguma manifestação gráfica, plástica e ou visual, estimula a vontade de habitar os seus recantos, pela relação entre o bidimensional e o tridimensional. E quando esta obra deixa o bidimensional, e passa para o real (instalação/site specific), poderá este estímulo curioso agarrar o espectador? Ou proporciona a leitura de um lugar assumido como isso mesmo (lugar de afetos ou lugar geográfico?) havendo uma participação real deste desenho que sai da ficção e se propaga pela parede do quarto, onde o observador se encontra e se assume num espaço físico e real?

Na perspetiva de Bergson¹⁴ relacionada com *A Poética do Espaço* de Bachelard, a curva é algo com graça e convidativa, enquanto a reta é rígida e fria¹⁵. Chega mesmo a atribuir-lhes temperatura, ora o calor à curva ou o frio gélido à reta. Sente-se a presença a partir do empírico e de uma primeira empatia (ou antipatia) pela forma como espelha

¹¹ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op.cit.*; pág 153-154.

¹² Edward Said (1935 - 2003) – teórico importante na cultura palestina, crítico literário e ativista na causa palestina. Em 1978 publica a sua obra mais conhecida, *Orientalismo*, que trata uma análise profunda sobre a visão oriental onde o autor denuncia um deturpar da visão deste Oriente, designado como o «outro» pelo Ocidente servente ao colonialismo. Outras obras de referência no seu percurso, traduzidas para português são: *Cultura e Política* (Boitempo, 2003), *Reflexão sobre o Exílio e Outros Ensaios* (Companhia das Letras, 2003) e *Elaborações Musicais* (Imago, 1991).

¹³ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op. cit.*; pág 153-154.

¹⁴ Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês que se destacou por alguns dos seus escritos como *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889; Ensaio sobre os dados imediatos da consciência), *Matière et mémoire* (1896; Matéria e memória), *L'Évolution créatrice* (1907; A evolução criadora), *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932; As duas fontes da moral e da religião), e foi Prémio Nobel da Literatura em 1927. Influenciou outras áreas de estudo como o cinema, na literatura, neuropsicologia e bioética, sendo ainda hoje referenciado nestas vertentes. Viveu entre Londres e Paris, e o seu pensamento assentava em bases de crítica ao determinismo e à «coisificação» do Homem; defendia por isso a conciliação de dois conceitos chave: a duração (enquanto tempo de uma ação, momentos temporais) e a intuição (senso comum e a vivência através do empírico e imediato). Disponível em <http://www.consciencia.org/bergesonbochenski.shtml>.

¹⁵ Estes aspetos que serão analisados na Parte III/Capítulo 6: Projeto Pessoal, como elementos reveladores do equilíbrio da composição pictórica e visual da peça de intervenção.

os binômios simples de cheio/vazio, acolhimento/repulsa. Bergson propõe a leitura do ângulo como masculino e a curva como feminina, «a graça da curva é um conceito para habitar»¹⁶, algo que se abre e se disponibiliza à recetividade e acolhimento físico.

No lugar, a curva pode desarmar e não proporcionar os cantos introspectivos, fechados em si e para si, não havendo a noção de praga, do rizoma, de algo que se propaga e se adapta como pele às paredes, teto ou chão. A curva retira-nos a referência espacial, baralha-nos e não sentimos uma gravidade pela força, mas antes pela posição do (nosso) corpo vertical, que procura um ângulo reto. Já o recanto, o ângulo, ou uma linha do horizonte confere-nos referência e organização não só espacial como mental.

A escala é um fator importante e determinante na forma como se atinge o observador, como se comunica a ideia de espaço/lugar e se conquista a relação corpo a corpo. Sobre o conceito de «Miniatura», Bachelard diz-nos que esta «miniatura estende-se até às dimensões de um universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno»¹⁷, ideia de que o macro e o micro se tocam e estamos constantemente a requestionar a nossa dimensão (e imensidão), que pode ser esmagadora ou esmagada por outro.

Propõe-se também o recanto como um potencial criador e gerador do lugar¹⁸, ele pode partir do sítio pequeno e diminuído que ganha território, corpo e lugar, ou inversamente aprofundado do exterior para o seu interior. Convida-se a entrar pelo canto e saber o que há dentro daquele vértice que reúne os três eixos orientadores (chão, parede, teto), ou simplesmente a partir da aresta que nos dá a linha do horizonte (quando o plano vertical encontra o horizontal); ou ainda sair do canto enquanto ponto de fuga que alastra um casulo que desenvolve uma praga dessa «coisa».

Em Bachelard encontramos a noção de uma imaginação miniaturizante e o seu oposto, pelo estímulo de uma imaginação máxima. Fala o autor em miniaturizar o mundo, será nossa função miniaturizar o lugar ou maximizá-lo? Fala-nos de um devaneio miniaturizante, e aqui se propõe a reflexão de ambas as perspetivas, sobre essa ideia de um devaneio.¹⁹ Miniaturizante será o ponto quando olhamos para a peça plástica e encaramo-la como uma ínfima parte de um infinito rizoma, que tanto pode crescer para dentro como para fora. Ou um devaneio maximalizante, quando o corpo pode dar a

¹⁶ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; op. cit.; pág 154.

¹⁷ IDEM pág 165.

¹⁸ Remetendo igualmente para as propostas em formato de maqueta de espaços criados, que visam a instalação de um trabalho prático.

¹⁹ O termo *devaneio* surge como um ato de fantasiar e divagar com o pensamento.

sugestão de um crescimento desmesurado e quase caótico, como uma teia descontrolada que vai adicionando tesselas atrás de tesselas.²⁰

Bachelard convida-nos também a refletir sobre esta oscilação de escala e a forma como ela nos toca: «Às vezes, porém, as transações entre o pequeno e o grande multiplicam-se, repercutem-se. Quando uma imagem familiar cresce até atingir as dimensões do céu, somos subitamente tocados pela sensação de que, correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos (...)»²¹, noção de um centro de gravitação ativo onde a imagem (ou, no presente caso, a peça de mosaico apresentada no projeto pessoal) serve como uma base para a simulação de saliências e concavidades, desenvolvendo momentos visuais (e matéricos) cheios e vazios que revivem os binómios entre pesado/leve, cheio/vazio, côncavo/convexo. Estas peças, apesar de instaladas a partir do recanto e de precisarem desta circunstância para o seu desenvolvimento, pretendem ser também e de certa forma flexíveis no sentido em que, e a partir da imaginação de quem vê, estes corpos podem crescer ou diminuir.

Numa sugestão de relação direta com a definição de lugar, o autor fala-nos ainda sobre uma «Imensidão íntima», na «alma relaxada que medita e sonha, numa imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão (...)»²². O objeto enquanto coisa física e palpável promove e estimula uma especulação em torno de si mesmo, bem como em torno do conceito espacial, que integra ou que o expelle.

Quando damos o sentido da «coisa» há a sugestão de um corpo real, enquanto aquilo que não sai do domínio do etéreo, vasto e imaginário, possui uma imensidão interior e, talvez espiritual, pode encerrar-se num patamar de hipótese e nunca chegar ao seu estado coisal. A concorrência entre o que é materializado e o que é desmaterializado poderá influenciar a noção de lugar interior e exterior?

Ao encontro e presente na obra *A poética do espaço* de Bachelard, o autor cita, por sua vez, Baudelaire²³ quando faz menção ao conceito de *vasto*: «teremos várias provas disso

²⁰ Compreende-se por tesselas os vários fragmentos de azulejo cerâmico, que compõem a peça total em mosaico. Cada tessela pode ser trabalhada de inúmeras maneiras, em formas geométricas ou mais orgânicas, trabalhadas manualmente o que lhes confere também uma leitura mais orgânica e rizomática.

²¹ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op. cit.*; pág 176.

²² IDEM pág 196.

²³ Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um poeta e teórico francês. Destacou-se na corrente do pensamento do simbolismo e a sua obra teórica influenciou diretamente as artes plásticas do século XIX, e pela inovação pela poesia moderna pela valorização dos sentidos; Disponível em <http://pt.wikipedia.org>.

se seguirmos os devaneios que têm início na alma de Baudelaire sob o signo da palavra vasto. Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo».²⁴ Lugar interior/íntimo/privado é o sítio, a partir de Bachelard, onde o êxtase é apenas sentido nos campos da intimidade – lugar interior. A intimidade está ligada ao mundo sensível, pois ela é a análise dos sentidos.

A proposta prática desta dissertação pretende apelar aos sentidos de forma a despertar o lado sensível, a partir de uma construção imaginária de um lugar íntimo – lugar de recanto que parte de um ponto e que se expande. Procura a partilha dos conceitos de ninho, concha e canto, tendo como mote visual e palpável a peça de mosaico que pode sugerir o começo desse lugar.

Quando Bachelard refere Baudelaire no sentido em que «cada aumento de uma imagem aumenta a grandeza de outra imagem. A imensidão desenvolve-se (...)»²⁵, vai ao encontro de uma sequência, um encadeamento de sugestões de imagens que se contaminam e que se expandem aumentando sempre a sua escala, ou o seu universo interior.

Em Bachelard encontramos a perspetiva de que a obra pode ser a sua representação pela imagem, e que esta imagem, para existir e ser a «coisa», tem que ser alimentada pelo espaço íntimo do sujeito criador. Porque este espaço tem que ter o seu conteúdo no «eu» de quem cria e, por sua vez, de quem vê.

Aqui o trabalho plástico surge numa emulação de grandeza com o espectador «se assim podemos dizer, os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento. Designar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como um espaço de afeto, não desce entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade».²⁶ Esta citação surge no sentido de procurar alguma definição próxima, e sua distinção, do que é o lugar interior, o lugar exterior e ainda o não-lugar.

E consoante a perspetiva deste teórico, cruzada com a poética de Claire Goll²⁷, haverá uma interdisciplinaridade entre os lugares interior e exterior e que, para identificar esta

²⁴ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; op. cit.; pág 196.

²⁵ IDEM pág 200.

²⁶ IDEM; pág 205.

²⁷ Claire Goll (1890-1997) foi uma escritora e jornalista alemã, que se destacou na cinematografia e por uma vasta compilação de poemas, contos e romances. Algumas das compilações a destacar são *Poèmes d'amour* (1925),

circunstância, é pedido ao observador que sinta e experiencie o trabalho interventivo. Quando lhe atribui um sentimento, emoção ou sensação, e vive pelos canais mais primitivos da sensorialidade, este é o ponto em que podemos encontrar um lugar interior, pela intuição e emoção, que se relaciona com o lugar exterior onde impera a sensação e a experiência física local (exemplo: visão e tato).

O não-lugar será então aquele lugar não atingido, num estado embrionário que não evoluiu para um segundo patamar de vivência, onde não se alcançou a fruição da peça/obra, tão pouco qualquer proximidade emotiva e/ou espiritual. Tal como Gaston Bachelard conclui, «dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão do seu espaço íntimo»²⁸; quando o trabalho prático surge da intenção de proporcionar um lugar a partir da ideia de recanto/canto, este lugar só existe se lhe for atribuído um espaço poético, lírico e fantasiado em torno destas peças bidimensionais. Elas propõem-se contaminar o espaço exterior (ex.: recanto da sala que se propaga para o chão, paredes e teto)²⁹.

Neste ponto Bachelard cita também Jõe Bousquet³⁰ quando nos fala sobre o espaço íntimo, onde «o espaço não está em parte alguma. O espaço está em si mesmo como o mel no favo»³¹, noção de algo embrionário e que nos pode de facto sugerir essa noção de crescimento e contaminação e que, por vezes, só o facto de ficar na equação de hipótese sem nunca chegar a acontecer já se torna autossuficiente. No sentido em que as premissas à criação desse lugar foram lançadas, e que o mesmo nasce sim na mente de quem o procura.

Bachelard fala-nos ainda de Philippe Dolé e de um espaço que substancia num sentido que não será exaustivamente aprofundado, mas surge neste momento como foco de interesse pelo seu pensamento que nos fala em procurar o conhecimento, pelo ato de pensar, sendo esta substancia o ato de pensar e não o de viver.

Poèmes de la jalousie (1926) e *Poèmes de la vie et de la mort* (1927); Disponível consultado em <http://de.wikipedia.org>

²⁸ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op. cit.*; pág 206.

²⁹ Consultar imagens da Parte III/Capítulo 8, fotografias de pormenores da peça de intervenção a partir de recanto de um espaço arquitetónico.

³⁰ Joe Bousquet (1897-1950) foi um poeta francês que contribui para a construção da poética visual, tornando-se bastante próximo da vanguarda surrealista; disponível em <http://en.wikipedia.org>.

³¹ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op. cit.*; pág 206.

A partir de Dolé, Bachelard diz-nos que «(...) é preciso imaginar muito para “viver” um espaço novo.»³² Logo, se o espaço substancia, vem daquilo que se pensa e não do que se vive. Pretende apenas que se pense e se imagine algum lugar mental de conforto, e empático, em relação à obra, para (e a partir deste ato de pensar) se chegar ao «viver» da peça exposta/instalada.

A imagem constrói-se a partir e com tudo aquilo que a alimenta, uma vez mais a partir da nossa imaginação e que, por sua vez, se traduz em todos aqueles elementos que são facilmente reconhecíveis, «(...) a imensidão foi ampliada pela contemplação.»³³.

Sobre a dialética do exterior e do interior, cita-se que, primeiramente, «é preciso constatar que em antropologia metafísica os dois termos exterior e interior, colocam problemas que não são simétricos. Tornar concreto o interior e vasto o exterior são, parece, tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação»³⁴. O interior não recebe e não se desenvolve da mesma forma que o exterior, ambos revelam uma recetividade díspar à premissa da imaginação e daquilo que os alimenta. Continua o autor: «É sempre assim: o interior e o exterior não recebem do mesmo modo os qualitativos que são a medida da nossa adesão às coisas. Não se pode “viver” da mesma maneira os qualitativos ligados ao interior e ao exterior»³⁵, é necessário fazer-se a distinção daquilo que está dentro e fora.

Quando o lugar se revela interior/íntimo, este exige premissas relacionáveis ao lugar exterior mas não próximas ou semelhantes. O exterior alberga o interior, tocam-se no sentido em que se complementam, mas revelam-se diferentes e distinguidos. O exterior é o solo, o palco de ação e um lugar físico que parte da arquitetura (recanto de dois planos – chão/parede, teto/parede, duas paredes). Enquanto o interior surge pela vontade de quem habita o exterior e lhe confere densidade, sensação e pensamento. O interior atua sob o indivíduo que observa, inserido no lugar exterior (onde se localiza geograficamente).

Assim estes opostos tocam-se, «o interior e o exterior, vividos pela imaginação não podem mais ser tomados em sua simples reciprocidade; por conseguinte, (...) percebemos que a dialética do exterior e do interior se multiplicam e se diversifica em

³² Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op.cit.*; pág 210.

³³ IDEM pág 214.

³⁴ IDEM pág 219.

³⁵ IDEM pág 219.

inúmeros matizes»³⁶, o fator imaginação alarga as possibilidades de escolhas, no sentido em que cabe a cada um revelar o seu lugar, a partir de uma fruição exterior até chegar a uma sensação/pensamento interior; «são ambos “íntimos”; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados»³⁷.

Chegados a este momento, deparamo-nos com uma sugestão ambígua do autor: toda a distinção entre aquilo que se revela interior e exterior, apesar de diferentes, Bachelard diz-nos que são íntimos. Esta intimidade pode ser levada como o ponto de contacto, estes dois fatores não podem ser separados no sentido em que são dependentes e complementares. Para existir um, teremos que considerar e identificar o outro.

Neste momento de pesquisa, e remetendo para a vertente prática, as maquetas³⁸ que proponho como componente prática surgem como resolução visual e formal deste exercício físico e mental. Para transmitirem esta noção de estarmos dentro da instalação, teremos que saber distinguir então como será estar primeiramente fora dela (onde a figura humana nos servirá de contexto e noção de escala – ela será a nosso ponto de observação).

Aqui encontra-se a explicação para a proposta de recanto no sentido em que «eu estou aqui de fora do recanto», e quando esta peça se expande, conseqüentemente, o meu corpo e o pensamento já se autointitulam como «agora estou dentro daquilo que teve origem no meu exterior, fazendo o meu próprio corpo parte desse interior» – onde o recanto está contido em si mesmo, que nalgum momento se abre para o exterior, atingindo por sua vez o interior do observador.

Bachelard diz-nos que «provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade»³⁹, que nos ajuda a concluir que a imaginação acontece como um motor que vive e que estimula o lado não revelado deste lugar, que surge a partir de uma impressão interior e sensorial, e que se verifica numa expressão exterior e física. Acrescenta ainda que «veremos no decorrer da nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação a construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção».⁴⁰

³⁶ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op.cit.*; pág 219.

³⁷ IDEM pág 221.

³⁸ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens de maquetas que permitem uma leitura distanciada e com as quais podemos ter uma visão global e total da intervenção completa.

³⁹ Gaston BACHELARD; «A casa do Porão ao sótão. O sentido de cabana», em *op. cit.*; pág 23.

⁴⁰ Gaston BACHELARD; *A Poética do Espaço*; *op.cit.*; pág 25.

O espaço é proporcionado e apresentado, mas só se transforma no ‘lugar’ propriamente dito quando a imaginação o filtra, o reconhece e suga as suas potencialidades plásticas, físicas e conceptuais.

b. Richard Long: o lugar provoca efeito sobre mim (mais do que eu nele)

Por contraposição às ideias de Gaston Bachelard, estudaremos, de seguida, o artista contemporâneo Richard Long⁴¹. Ele mostra-nos que não somos nós que fazemos o lugar, é o lugar que nos faz e nos determina: «O meu trabalho é real, não é ilusório ou concetual. Trata-se de pedras reais, em tempo real, ações reais. Eu uso o mundo como eu o encontro»⁴²

Para Richard Long o valor reside no conceito que será transformado em objeto, sendo ele o resultado físico de um processo criativo do seu pensamento. Para o artista, o homem está no centro da natureza, procura então lê-lo através deste meio natural assumindo esta construção sempre dela para o (nosso) interior. Neste aspeto, e segundo reflexão de Carlos Vidal, há um questionar sobre uma verdade absoluta eleita como natureza: «Se a natureza for o (um) conceito de natureza, ela é algo – uma construção mental – que difere de indivíduo para indivíduo, algo que em mim é diferente daquilo que é em Long. Logo, contrariando o autor, o homem não pode ser visto *através da natureza*, mas antes através da cultura. Por outro lado, a natureza não é uma realidade objetiva, mas sim subjetiva»⁴³, por isso, e voltando a citar, o artista poderá «ter um ponto de partida, que é, simultaneamente, um momento terminal: como disse, a arte será aqui um sistema de *representação separado*, uma existência em si, por si e para si mesma.»⁴⁴.

O artista propõe uma arte efémera que apela à memória de um lugar a partir de objetos e matérias retiradas do habitat natural (sem alterar a origem dessa natureza), que remetam a esse território pela sugestão da sua memória ou pelo seu registo. Aquilo que pensa e

⁴¹ Richard Long (1945) nasce em Bristol e desenvolve um percurso académico com formação em artes. O artista representa a Grã-Bretanha na XXXVII Bienal de Veneza em 1976, participa na Bienal de São Paulo em 1994, e entre as várias exposições, sendo a de maior destaque a de 1971 na Whitechapel Art Gallery (Londres). Outras importantes foram também em 1973 no Stedelijk Museum (Amesterdão), em 1986 no Palácio de Cristal (Madrid), em 1990 na Tate Gallery (Londres) e em 1991 na Haywars Gallery (Londres); disponível em <http://www.infopedia.pt>.

⁴² Carlos VIDAL; Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long; *Arte&Leilões* 5 (23); Lisboa, Dezembro/Janeiro 1994; pag 28.; tradução própria «My work is real, not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions. I use the world as I find it.»

⁴³ IDEM; 1994; pág 32.

⁴⁴ IDEM; pág 31.

que o leva a encontrar esta noção de «lugar» e «não lugar», e a partir da sua particular perspetiva que tem vindo a desenvolver sobre a ideia de que o espaço/lugar/território é que exerce poder sobre nós (enquanto sujeito criativo ativo, ou observador participante), e não nós (enquanto «eu») sobre ele. Richard Long opõe-se ao *Earthwork* afirmando «passear-se pelos Himalaias... tocar ligeiramente a terra... e o compromisso físico pessoal torna-se muito maior que aquele de um artista que projeta uma imensa terraplanagem empregando bulldozers para a levar a cabo. Admiro muito mais o espírito do índio americano que o do seu contemporâneo artista de paisagem.»⁴⁵

Toda a recolha que Richard Long faz ao longo do seu trabalho visa o propósito de que todas essas formas (fotografia, mapeamento, texto, desenho enquanto registo imediato) são fontes de alimentação para a imaginação que, por sua vez, é o motor que produz e concretiza mentalmente o lugar de conforto onde nos inserimos juntamente com a obra que estamos a ver. Podemos mesmo sugerir alguns elementos icónicos que Long adota no seu registo formal, como o círculo, a linha cruzada ou a espiral⁴⁶. Aqui podemos encontrar a sugestão de um lugar que prevê gerar algo. A elas, Richard Long atribui a força emocional, não lhes confere tempo (assumem-se como atemporais) e, desta forma, estimulam a imaginação que pretende encontrar/proporcionar um lugar de afeto que relacione e consiga tecer um discurso em torno dos elementos apresentados.

Ele diz-nos que nunca faz qualquer alteração significativa na natureza (espaço/lugar onde passa, permanece e sente-o), faz precisamente o inverso, quando marca a terra ou reorganiza as características naturais e as devolve ao seu habitat natural. E, neste sentido, a sua pintura, nos anos 80, também marca esta próxima relação com o natural aquando integração de lama na tela ou paredes, diretamente com as mãos. É notória a relação direta com a matéria, a ideia de que há um confronto «corpo a corpo».⁴⁷

Este artista fala-nos ainda que a peça plástica e física (no seu caso a escultura como resultado final) alimenta todos os sentidos referentes a um lugar, exatamente por estar presente e a qualquer momento poder ser «tocada» (mesmo que ilusoriamente). O registo dessa peça pela fotografia ou pelo texto já alimenta a imaginação e um patamar quase espiritual.

⁴⁵ ⁴⁵ Carlos VIDAL; Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long; *op.cit.*; pag 33.

⁴⁶ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens das intervenções de Richard Long que ilustram estes aspetos formais e elementos icónicos do seu trabalho.

⁴⁷ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens das intervenções de Richard Long que ilustram a relação do confronto entre dois corpos (imagens com terra que rasgam e sujam as paredes da galeria, e quebram com o momento solene imposto por este lugar de culto).

O físico, real e palpável ajuda a coordenar o nosso próprio posicionamento num determinado lugar, o que torna mais acessível o diálogo com e em torno daquilo que estamos a presenciar. Esta sugestão talvez se preveja pelo estimular de alguns sentidos (visão, tato, olfato por vezes) e de nos mostrar que há ali qualquer «coisa» (objeto quantificável, palpável, físico e massivo) diante de nós que, para ser conhecida, precisa que o nosso corpo se relacione com essa mesma «coisa». Já a imagem enquanto registo, faz-nos imaginar como seria esse lugar onde essa «coisa» estava inserida. Aqui tomamos este lugar como nosso talvez porque, e de acordo com o nosso senso comum, vamos construir um lugar imaginado que nos seja confortável e onde, talvez, nos possamos projetar na e com essa «coisa» que estamos a ver mas que não sentimos, exatamente pela ausência da terceira dimensão, ausência da referência física real (o registo gráfico).

Em 1967, Richard Long começa as suas primeiras caminhadas, de uma forma consciente e como prática artística. Assume que o seu trabalho passa por um ponto de vista muito específico, diz-nos que «os locais das duas partes da escultura [o lugar da galeria/ateliê e o seu lugar na natureza], amplamente separadas, trazem a ideia de que todos os três lugares [o lugar natural onde recolhe o registo do mesmo, o lugar que evoca quando confronta o observador/espectador com essa recolha e o lugar da galeria que expõe e mostra esse registo] têm de ser diretos para o trabalho».⁴⁸

Hoje o seu trabalho continua a marcar esta continuidade do diálogo entre os espaços naturais, que lhe permitem desenvolver um trabalho livre e efémero em qualquer lugar. Desta forma pretende também trazer para a vertente da «arte pública» (de intervenção) este tipo de manifestação que contacta com o espectador pela matéria-prima por excelência, as pedras, a lama e a água. Identificamos alguns elementos que apelam ao lado mais sensorial e intuitivo da sensação e da fruição entre o corpo e a matéria física. Esta relação pode ser estabelecida fisicamente em contato direto com estes elementos que saem do contexto natural sem alterar o seu habitat natural. Eles entram no espaço da galeria quer pelo registo fotográfico, quer pela recriação de alguns pormenores da paisagem registada e agora encenada (pelo desenho ou pela fotografia), fazendo alusão a esse lugar a partir da reprodução de imagens desse sítio.

⁴⁸ Citação de Richard Long lida no catálogo de exposição *Richard Long, São Paulo Bienal 1994*; The British Council; Londres 1994; Tradução própria «(...)the places of two parts of the sculpture, widely spaced, plus the idea bring that all three places had to be in live for the work to be(...)» (FCGulbenkian/biblioteca de arte).

No final dos anos 60, Long lança questões que fazem repensar nas formas tradicionais de expressão artística, nomeadamente ao nível da escultura. Assim, procura libertar-se dos limites impostos pelos espaços de exposição das galerias ou dos museus, elegendo o território natural como suporte e material para as suas ações artísticas. Numa continuidade de pesquisa e de trabalho prático, Richard Long aproxima-se de Hamish Fulton⁴⁹, surgindo ambos como expoentes máximos do movimento da Land Art⁵⁰ em Inglaterra. Esta preocupação e especial atenção à valorização do lugar natural parte, na maioria as vezes, de inúmeras viagens ou passeios por todo o mundo.

Richard Long assinalava as viagens como ponto de referência e marca autoral, deixando ao longo do percurso ou em determinados locais esculturas simples realizadas com pedras, troncos ou algas encontrados no caminho – procura não interferir com o natural, não desrespeita o habitat primordial, mas procura uma marca pessoal e que seja considerada de intervenção, como registo da sua presença.

Ainda na década de 60, este artista chega mesmo a contactar com Daniel Buren⁵¹ numa viagem em consequência de uma exposição sua, na qual verifica que no final desses anos (1968) Inglaterra está fechada em si e para si mesma. Conclui que o facto de suas

⁴⁹ Hamish Fulton (1946) artista concetual e fotógrafo que se evidencia pela realização de trabalhos que partilham a ideia de experiências vividas em passeios individuais, captando e valorizando o registo e testemunho dos mesmos. As lembranças destes passeios são compiladas através da fotografia e respetivas legendas, com a função clara de evocarem não só o lugar vivido/visitado como também possíveis emoções, sentimentos e sensações recordadas nesse contexto. Fulton não opta por deixar uma marca física e real no espaço de ação (paisagem onde aconteceu o dito passeio), opta simplesmente por registá-lo; o artista dedica-se à recolha de representação de marcos de estrada que denunciam esta passagem humana. Em 1981 Hamish Fulton escreveu que «Eu não faço escultura na paisagem que envolve alterações permanentes e alterações da superfície da terra, (...). A minha arte é um protesto passivo contra sociedades urbanas que alienam as pessoas do mundo da natureza.»; tradução própria; disponível em <http://en.wikipedia.org>, consultado em 15/06/2012.

⁵⁰ Land Art (origem inglesa) ou Earthwork (origem americana) é uma expressão artística que prima pela valorização e integração da própria obra na natureza, deixando apenas sinais ou marcas ecológicas. Esta vanguarda surge na década de 60 nos Estados Unidos da América, alguns dos seus principais seguidores e fundadores são Dennis Openheim, Robert Smithson, Richard Long e Walter De Maria – devidamente contextualizados na presente pesquisa. Os resultados plásticos não pretendem ser catalogados e associados, pretendem apenas ensaiar e testar resultados tridimensionais que misturam materiais reciclados, detritos, produtos industriais, objetos (ou parte deles) que são descontextualizados. Estas peças são também instaladas conforme o lugar para o qual foram pensadas, usam o espaço exterior (natureza, campo, deserto, espaço urbano ou mar) e onde é clara a intenção de ultrapassar as limitações do espaço tradicional das galerias. Estas peças manifestam também preocupações de natureza política, social, cultural, estética, e esta tendência poderá então ser dividida em dois polos, um mais delicado que subentende a natureza como o lugar de experimentação e grande liberdade de ação, ou então a expressão poderá ser feita de uma forma mais radical e espetacular pela escala exagerada e gigantesca que poderá atingir e por ultrapassar a escala humana de uma forma absolutamente esmagadora. Disponível em <http://shared.com>, consultado em 15/06/2012.

⁵¹ Daniel Buren (1938) é um artista francês que se destacou nos anos 60, com as primeiras propostas de arte que questionavam o lugar de instalação. Numa tendência minimal abstrata, problematizou a tentativa de redefinir a noção do radicalismo da própria pintura, explorando assim formas binárias, cores e o seu próprio caráter enquanto potencialidade plástica depurada. Algumas das peças de destaque são *Les Deux Plateaux* (encomenda para o pátio do Palais Royal), *L'Arc Rouge* (próximo do Museu Guggenheim em – Bilbao), e *Les Anneaux na Île de Nantes* – consultar imagens em anexo Parte III/Capítulo 8.

peças/intervenções serem efémeras não é um objetivo consciente, mas sim um resultado consequente da ação.

A partir da década de 70, o artista produz esculturas e instalações permanentes para espaços interiores, com o intuito de desenvolver e apresentar experiências anteriores. Agora, a partir do registo igualmente simples mas mental, desenvolve um léxico particular que reúne composições geométricas simples (linhas, círculos, espirais) e emprega materiais naturais.

Richard Long não pretende ser enquadrado como um *land artist*, contudo admite ser «herdeiro da sua geração», sobre a qual as premissas modernas tiveram uma influência decisiva. Richard Long conta-nos que numa fase inicial procurava trabalhar a partir de elementos naturais, como relva ou lama. Mas concluiu que esta pesquisa passava de fato pela experiência sensorial e visual desses elementos, mas inseridos no seu espaço originário e natural: «eu não pretendia pintar a relva, queria pisá-la.»⁵².

Na tendência *Land Art*, as intervenções de Richard Long são mínimas e simplificadas, por isso estão mais próximas de uma atividade física de caminhada, do que física de destruição/reconstrução do espaço original. O artista visa trabalhar tanto no seu perímetro mais próximo e conhecido, como também atravessar paisagens remotas e desabitadas como os Himalaias, Andes e Saara.⁵³

Esta marca pode ser feita de várias formas, uma delas será pela caminhada e durante a mesma marca o trajeto num mapa. Outras vezes, depois de atravessar a paisagem em diferentes horas do dia e da noite, regista a sua presença com pedras, madeira, algas marinhas, galhos de árvores ou arbustos. As suas intervenções são simples e repetitivas através de círculos compactos ou concêntricos, retângulos, linhas e espirais. Para Richard Long estas formas são como «(...) colocar o mundo em ordem (...)»⁵⁴.

Os pontos que constroem podem ser entendidos como sinais discretos dos seus lugares de descanso. Definem focalidade, pluralidade de direções, limites de recintos, mas também revelam a paisagem, por serem elementos de si mesma e por trazerem consigo os registos desse lugar. Desta forma Richard Long quer mostrar-nos que a obra interage com a topografia, mostrando a inexistência de lugares idênticos.

⁵² Ana Rosa de OLIVEIRA; «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long»; *op. cit.*; Consultado em 14/07/2011, disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/802>

⁵³ Consultar Parte III/Capítulo 8, algumas imagens de registo das viagens aos Himalaias.

⁵⁴ Citação de Richard Long lida em Ana Rosa de OLIVEIRA; «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long»; *op. cit.*

Como se percebe, o artista reúne um alfabeto de formas e signos muito particulares que o ajudam a definir e a equilibrar os seus registos dentro e fora desse lugar. Identificamos as suas linhas e círculos como a sua experiência, alguns «lugares sugerem um círculo e outros uma linha. É algo muito misterioso. Acho que o círculo e a linha têm cada qual um ambiente diferente. Os círculos são fechados, no interior de um lugar, como um centro, e as linhas têm mais a ver com direção, como olhar para fora, para o exterior»⁵⁵. Por estas palavras talvez possamos concluir que para Richard Long a arte é como contemplação, como introspeção, destinada a revelar o mistério do mundo. E, simultaneamente, como construção de uma outra realidade. Em síntese, o autor conclui que «Deixar pegadas na natureza são uma outra forma de contemplação»⁵⁶.

As formas adotadas acabam por ser cronogramas, são formas circulares no sentido de tratar uma espécie de caminhos universais. São facilmente compostas, integradas e compreendidas por todos (linguagem acessível e universal – símbolos que remetem a um léxico alargado e abrangido pela maioria), revelando o seu interesse pelo poder emocional através da simplicidade, na criação de imagens que registam e relatam uma experiência pessoal (neste caso, a do artista aquando em contacto com o lugar natural).

Richard Long trata o autorretrato nos mais variados sentidos, pela representação e descrição do lugar onde ele próprio está inserido e, numa segunda instância, o relato e registo de si mesmo definido a partir desse mesmo lugar.

Sobre a fotografia, esta modalidade é vista como um veículo para tornar acessível a sua arte. Richard Long diz-nos que é um artista que relaciona vários meios de expressão, sendo a fotografia um deles (e talvez o mais importante e eficaz na sua mensagem visual) para levar a sua escultura ao público.

As intervenções ao ar livre, por serem claramente efémeras, solicitam um registo (através da imagem visual com ou sem escritos que explicam e acompanham o processo criativo e de concretização física das suas peças) que as perpetua. Elas não são a escultura verdadeira nem tão pouco o seu substituto, são memórias daquilo que determinou e que foi o tal «lugar» habitado e intervencionado.

Richard Long diz-nos ainda que os trabalhos interiores e os de ar livre são complementares. Apesar do mote vital e principal de todo o processo criativo e

⁵⁵ Citação de Richard Long lida em Ana Rosa de OLIVEIRA; «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long»; *op. cit.*

⁵⁶ IDEM.

prática/vivência do mesmo, é o contato com o ar livre (natureza) que leva o interior a relacionar-se e a complementar-se como testemunho palpável e visível.

A fotografia começa como um registo necessário para comunicar, que evolui para um papel preponderante e fundamental no seu trabalho. Pela via da imagem, ela resgata para o universo de arte da escultura uma prática de esculpir remota e que poderia ficar perdida e esquecida na paisagem. Tem também uma função muito prática e de mostrarem que «está/esteve aqui».

Richard Long assume que há uma disparidade na forma como se pensa e como se faz a obra num ermo ou na paisagem e quando se a faz num museu, numa galeria nominada de «escultura» ou ainda num jardim. Lugar misto onde tanto tem ou pouco de natural e exterior (lado de fora) como é contido em si mesmo, não se expande nem transmite essa noção de crescimento. Simplesmente acolhe a «obra tridimensional» e que está ali naquele lugar físico. Assim, este foi/será o princípio de Richard Long como ponto de partida na linha que marcou o caminho infinito e a sua invisibilidade rica.

Richard Long também manifesta uma vontade de convidar o observador a ser ativo e participante. Diz-nos: «É isso que faço no meu projeto artístico e o modo como o observador o recebe é o de o ver e de o compreender com a sua imaginação (...)»⁵⁷. Procura uma relação direta entre os sentidos (esculturas na galeria que são reais, físicas e volumosas palpáveis) e a imaginação (mapas, textos e fotografias que contextualizam uma imagem memorizada e que memoriza-te de um trecho de um lugar, que pode ser acrescentado e extrapolado a partir da imaginação).

Há uma relação entre o conceito (conceptual) e o material (físico sensorial), enquanto a obra (escultura tridimensional) está no habitat natural ou na galeria; na primeira instância é vista como a informação em «primeira mão»⁵⁸, enquanto na segunda o seu registo memorando já é visto como a informação em «segunda mão»⁵⁹. Apesar desta consciência e presença constante de um conceito primordial, Richard Long não se considera um artista conceptual: «porque todas as minhas caminhadas acontecem de facto, são um caminhar verdadeiro, em tempo real e, assim, os trabalhos de texto são os resultados de experiencias reais, de pedras reais, não apenas de ideias em si.»⁶⁰. Richard Long é um paisagista que optou por um novo caminho, tanto mostra um pensamento

⁵⁷ Richard Long em conversa com Miguel Von Hafe Pérez, em *AAVV; Richard Long em Braga*; Galeria Mário Sequeira; Braga 1999 (FCGulbenkian/biblioteca de arte).

⁵⁸ IDEM.

⁵⁹ IDEM.

⁶⁰ Richard Long em conversa com Miguel Von Hafe Pérez, em *AAVV; Richard Long em Braga; op.cit.*

clássico como um pensamento contemporâneo. Há sempre uma notória interação entre o sujeito (homem) e o lugar (natureza), do próprio à sua representação, no qual o artista assume um trabalho de cruzamento entre a (sua) ideia e o espaço físico (mundo); sendo o lugar que determina o sujeito, e desta relação nasce a ideia produzida pela imagem e materializada pela escultura/intervenção (a «coisa objetual»).

Concluindo esta reflexão sobre Richard Long, cita-se, «daí que o pensamento, para além de considerar o homem como presença ameaçadora, ou por isso mesmo, se vá opor à própria ideia de criação artística, acendendo deste modo o que se pode denominar (talvez empiricamente) de moral da negação da ação do homem. Daqui se pode inferir estarmos em presença de um escultor cujos reflexos morais se sobrepõem à arte conduzida enquanto concetualização estética. Concluindo, em Long as noções de Bem e Verdade dominam as de Belo e Sublime.»⁶¹

c. Edward Said: lugar, identidade e exílio permanente

Numa terceira e última perspetiva sobre esta ideia do que poderá ser o lugar e quem o determina, surge a reflexão de Edward Said. Este autor traz-nos questões ligadas ao conceito de identidade, que se mostram diretamente relacionadas com a ideia de um lugar vivido, construído ou habitado pelo sujeito. A identidade é uma relação de vários factos identitários, não é um conceito fechado mas sim promotor de uma relação e interligação entre vários fatores que determinam, definem e, conseqüentemente, identificam.

Edward Said define também que quando se nasce e se habita um determinado lugar, há uma consciência e referenciação a um lugar. Diz-nos ainda que esta referência acaba por ser a principal e que funde este conceito de existência e presença. Sendo o terceiro pensamento importante para a presente pesquisa, este fala-nos sobre a identidade de algo ou alguém que é constituída no seu «exterior» caminhando no sentido de encontrar o seu «interior».

Em Said cada um pode pertencer a um território, mas não a uma identidade originária, a identidade acaba por ser inexistente, sendo uma sugestão que nasce da correlação entre os fatores exteriores semelhantes e internos, mas que não o chegam a ser realmente. Na procura desta identidade, por vezes forçada, obrigatória e imposta, Said mostra-nos que

⁶¹ Carlos VIDAL; Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long; *op. cit.*; pág 33.

muitas vezes – numa perspetiva de relação entre a obra e o público – o sujeito já não sabe procurar a «satisfação imediata do seu corpo-finalidade, evocando para tal a garantia jurídica linguística que lhe cabe (os inúmeros jogos de linguagem contemporâneos)»⁶², e mesmo assim vai além dessa mesma satisfação.

Said apresenta-nos três aspetos que ajudam a enquadrar e a orientar a forma de expressão artística, sendo eles os fatores económicos, políticos e culturais. Dentro destas vertentes podemos também destacar alguns artistas que se debruçam sobre estas questões a partir das suas intervenções plásticas e artísticas, e que serão referenciados ao longo do estudo presente. São eles, por exemplo, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, Gonzalez Torres, El Anatsui, pelo contexto político. Walter De Maria, Daniel Buren e Robert Smithson, pelas experiências culturais que promovem a interação com as suas propostas instalativas.⁶³

Said, quando fala desta noção de identidade enquanto sujeito, distingue a obra do lugar numa determinada prática social: para ele existe uma crítica secular e uma crítica religiosa. A crítica secular sustenta a definição da vertente intelectual, o pensamento e a conceção – processo criativo.

Para esta reflexão sugerimos também o pensamento desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault⁶⁴, no sentido de enriquecer e de nos aproximarmos à definição daquilo que será realmente considerado «lugar», a par da teoria de Edward Said.

Michel Foucault fala-nos dos espaços como várias heterotopias que se enlaçam originando o «lugar»; o autor fala-nos da possibilidade de «um sistema hierárquico de lugares na Idade Média: os lugares que eram sagrados e profanos, protegidos e, ao contrário, abertos e indefesos, lugares urbanos e zonas rurais (para a vida real dos homens de qualquer forma). Em teoria cosmológica, lugares supercelestiais».⁶⁵ Segundo

⁶² Carlos VIDAL; «Edward Said: o exílio contra a diferença», em *Prelo* nº7/3ª série; Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Lisboa, Janeiro a Abril 2008; pág 40.

⁶³ Artistas devidamente contextualizados nos respetivos Capítulos 4 e 5.

⁶⁴ Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo francês que se destacou pelas suas teorias sociais e ideias influenciadas pelos pensadores Immanuel Kant e Nietzsche. Em 1954 publicou um dos seus livros de destaque *Doença mental e personalidade*, em 2007 é considerado um dos eruditos mais citados na filosofia e estética (no âmbito da história dos sistemas do pensamento) pelo *ISI Web of Science*. Foucault evidenciou-se também pela vasta pesquisa na área da psiquiatria e as suas teorias desenvolvidas em torno da relação entre o poder e o conhecimento, pelo questionar do conceito de «identidade» e centra-se por isso nos diferentes processos de subjetivação. Está igualmente associado a uma tendência inicial pós-estruturalista com as primeiras obras *História da Loucura (1961)*, *O Nascimento da Clínica (1963)*, *As palavras e as Coisas (1966)* e *A Arqueologia do Saber (1969)*. A sua última obra foi *Le gouvernement de soi et des autres: le coirage de la vérité (1984)* e a última compilação a *Coleção Ditos e Escritos (2006)*. Disponível em <http://pt.wikipedia.org> e em <http://www.sieclo.br/pdf/trans/v30n1/v30n1a02>.

⁶⁵ Citação de Michel FOUCAULT lida em <http://en.wikipedia.org>, consultada; tradução própria.

o autor, a construção da identidade do lugar nasce da relação vizinha entre lugares que se contaminam e promovem essa construção; enquanto o espaço poderá ser um padrão reconhecido pelo sujeito. Talvez por isso possa existir um apelo à dessacralização do espaço, que poderá originar uma atitude de possessão.

Sobre os vários espaços, Foucault refere-se aos «opostos, que tomamos como pré-concebidos os contrastes entre espaço público e privado, familiar e espaço social, espaço cultural e utilitarista, o espaço do prazer e espaço de trabalho, como todos os opostos que ainda não são comandados por uma encoberta sacralidade».⁶⁶

Neste momento, o autor cruza o pensamento de Gaston Bachelard igualmente estudado nesta dissertação, referindo o espaço como algo que se constrói e que se satura: «O trabalho (imenso) de Bachelard e as descrições fenomenológicas têm ensinado que não vivemos num espaço homogêneo e vazio, mas num espaço que está saturado com qualidades, e que pode até ser invadido por uma aura espectral. O Espaço da nossa percepção primária, dos nossos sonhos e das nossas paixões tem dentro de si qualidades intrínsecas: leve, etéreo, transparente ou escuro, irregular, desordenado. Novamente trata-se de um espaço oscilante»⁶⁷, e deparamo-nos com estes dois lugares quer interiormente quer exteriormente.

Continua o autor que em «qualquer caso estas análises, porém fundamentais ao pensamento contemporâneo, colocam em causa o espaço interior. Mas é sobre o espaço exterior que gostaria de falar agora. O espaço em que vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, exatamente onde a erosão da nossa vida, do nosso tempo, da nossa história que tem um lugar, o espaço que nos desgasta e nos consome, revela-se heterogêneo.»⁶⁸.

Retomando o pensamento de Edward Said, a sua crítica define-nos ainda uma relação de elos de ligação anteriores à construção e à escolha. Há uma reinscrição da filiação na afiliação, e também a sugestão de uma ligação sem concessões à verdade, pois o intelectual encara a experiência do exílio como forma de despossessão. Fala-nos no artista como exilidade por excelência das linhas dominantes de sua própria obra. Os alicerces do pensamento de Said assentam na Identidade, Exílio e Secularização que, relacionáveis com uma perspetiva sobre a construção e identidade da obra de arte,

⁶⁶ IDEM; tradução própria.

⁶⁷ IDEM; tradução própria.

⁶⁸ IDEM; tradução própria.

fazem com que esta se construa então pela sugestão de uma identidade que se afasta do termo lato, e que é composta e articulada por partes como blocos aglomerados. A identidade é um bem que se constrói, numa noção total num mundo global.

4. SITE SPECIFIC

4.1 Conceitos de: site specific, instalação, minimalismo e arte pública

A partir do conceito de instalação, a obra que é apresentada *in situ* acaba por tocar nas intenções da chamada Arte Pública. Este conceito nasce da necessidade de se encontrar e representar a autonomização do objeto, por si só enquanto corpo autónomo e independente, mas também a sua apropriação pelo e no espaço, com a intenção de o metamorfosear num determinado lugar. A arte de intervenção aparece num espaço público pela clara expansão da própria arte como um instrumento de crítica, e uma voz ativa no sentido de proporcionar outros olhares e alargar horizontes.

Surge no início do século XX (anos 10/20), pela primeira vez, com os dadaístas⁶⁹ e surrealistas⁷⁰, os primeiros ensaios de abordagem espacial. Regressa com o movimento Fluxus⁷¹ e com a arte conceptual já nos anos 60/70, o que marca também um ponto de contacto com a escultura alemã dos anos 80. Esta vontade procura desviar a atenção dos objetos propriamente ditos para outros complexos e relações, que acontecem dentro do próprio espaço visual e físico. Aqui o espaço é encarado como um contexto físico e real, mais do que um fundo para o trabalho surgir.

Nos anos 60, identificamos então uma ideia de *ready made* subjacente ao conceito de instalação, que parte da intenção de colocar determinado objeto num espaço físico, e

⁶⁹ DADA foi um movimento artístico que surge em 1915, em Zurique, durante a Primeira Guerra Mundial. Um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos manifestam uma postura de oposição a qualquer tipo de equilíbrio, algum ceticismo e improvisação, tanto no âmbito da literatura como nas artes plásticas. Esta improvisação realçava o ilógico e o absurdo, em que, pinturas e esculturas, relacionavam plasticamente outros materiais que não se destinavam a esta prática (aproveitamento de lixo e outros objetos que perdiam a sua função prática, ganhando assim uma função estética).

⁷⁰ Surrealismo foi um movimento artístico e literário que acontece igualmente no período das grandes guerras, nos anos 20 (Paris) e que acaba por reunir artistas ligados ao Dadaísmo. Primavam pela combinação do representativo, abstrato, do irreal e inconsciente. Também partilhavam a ideia de que a arte deveria ser algo livre das exigências da lógica e da razão, indo além da consciência (coletiva e quotidiana).

⁷¹ Fluxus foi um movimento que surge já na década de 60/70, com uma proposta que bebia de algumas influências também DADAS, pela resolução plástica destes novos artistas se aproximar ao processo criativo dos dadaístas. Propunham um misto entre várias artes (artes visuais, música e literatura), insurgindo-se contra o objeto artístico tradicional pretendendo produzir uma anti arte.

que responde a certas coordenadas para a dita intervenção e, conseqüentemente, para a sua leitura e visualização.

Como exemplo dessa prática, referenciamos o artista americano Joseph Cornell⁷², que despoleta a prática de assemblage, influenciado pelo surrealismo (pela resolução plástica, apesar de se distanciar dos temas e objetivos surrealistas) e pelo Construtivismo⁷³. A sua obra caracteriza-se como um trabalho entre a pintura, a escultura enquanto objeto e o princípio da instalação. Assume a simulação de espaços de memórias habitados que respondem a várias premissas, e que visam simular um ambiente.

Trabalha as ideias opostas entre o interior e o exterior, o que já denota uma intenção de expansão e de consideração pelo conceito de lugar; o estar dentro da caixa e ser uma das «coisas» que a preenche, ou o estar fora da caixa e não participar da ação geradora ou sugerida no interior. O artista apela à capacidade de projeção do observador em conseguir estar dentro e fora do lugar.

A interioridade é enunciada por objetos como a caixa e as gavetas. Tais objetos pressupõem o espaço interior pela sua utilização quotidiana de guardar, movimento que naturalmente se dá de fora (externo) para dentro (interno). A caixa, no caso desta obra (referente a Joseph Cornell) tem a profundidade que, mesmo pequena, é suficiente para criar um ambiente na parte central da composição. Neste ambiente central podemos dizer que há uma caixa dentro da caixa⁷⁴.

O contributo principal deste artista para a construção do conceito de «lugar» é a capacidade de proporcionar várias plataformas de ação contínuas e que se relacionam, considere-se a ideia de estar dentro da caixa que, por sua vez, também ela se encontra dentro de outra caixa. A intenção de nos reportar ao interior de um sítio, trabalhar o

⁷² Joseph Cornell (1903-1972) foi um artista americano que se destacou pelas primeiras esculturas a partir do princípio da assemblage (recorte, colagem, construção de caixas de artistas e recolha de objetos descontextualizados). Deixou-se influenciar pelo surrealismo e contribui também na pesquisa e estudo da cinematografia experimental.

⁷³ Construtivismo foi um movimento estético-político que nasce na Rússia, por volta de 1919. Surge como forte influência na arquitetura e na arte ocidental, procurando terminar com a ideia de que a arte é um elemento especial da criação humana separada do mundo quotidiano. Pretendem mostrar que o artista é capaz de comunicar e contribuir às necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo. Será o sujeito que se relacionará com outras vertentes que podem ser extensíveis à pintura e/ou escultura, numa vertente mais maquinal, arquitetónica, fotográfica e interventiva. A arte torna-se um instrumento de transformação social, contribui para a memória e identidade da consciência do seu povo.

⁷⁴ Paulo Eduardo Santos FARIA; Memórias do Tempo; dissertação pós-graduação em arte; Brasília 2009. Consultado em http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7347/1/2009_PauloEduardoSantosdeFaria_PrimeiraParte.pdf, em 24/06/2012.

conceito de espaço que, conseqüentemente, se expande e que quando dentro de algo, habitamos esse sítio e dele construímos o lugar dentro do espaço enunciado.

O trabalho de Cornell pode-nos sugerir alguma outra formalidade e organização mental (e quase matemática) pela forma como organiza os vários compartimentos das suas caixas. Esta secção de vários espaços permite-nos conhecer uma vontade de proporcionar diferentes lugares de conhecimento, níveis de entendimento, e de vários sítios onde podemos «entrar, estar e aí permanecer».

Podemos ainda propor um pensamento rizomático (à semelhança de uma matrioska russa) da caixa que gera a caixa, *mise en abyme*, que por sua vez gera tantas outras, e que dentro delas encontramos diversas realidades. Conforme Cornell conclui, «o par de oposição semântica interior/exterior é gerado por um conjunto de configurações externas que constroem de forma direta ou indireta um espaço interno.»⁷⁵

Há ainda alguma noção de orientação para o observador fazer um percurso organizado, do exterior para o interior. A noção de que gradualmente o espectador enquanto corpo exterior vai entrando no interior desse «lugar-caixa» e que vai fazendo parte dele, mentalmente. Projeta-se nos seus objetos, reconhece-lhes memória, identidade e características que o remetam para um fator cultural, pessoal e privado, ou social, coletivo e político onde «a inserção na quotidianidade, a espera, a rutura de isotopias, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unidade da experiencia, a esperança de uma total conjunção por advir».⁷⁶

A partir das caixas deste artista há uma intenção de participação coletiva, entre o sujeito (observador) e a peça (caixa)⁷⁷. Identificamos uma dialética do sujeito enquanto reflexo, participa e entra dentro do espaço projetado, e do objeto enquanto caixa ora aberta (pela intenção de participação)⁷⁸ ora fechada (por não podermos entrar fisicamente nela – relação de escala, ideia de posse, fisicalidade da sua existência)⁷⁹; podemos ainda compreender uma espécie de fusão entre a superfície e a profundidade (sujeito + objeto).

⁷⁵ Paulo Eduardo Santos FARIA; *Memórias do Tempo*; dissertação pós-graduação em arte; Brasília 2009. Consultado em http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7347/1/2009_PauloEduardoSantosdeFaria_PrimeiraParte.pdf, em 24/06/2012.

⁷⁶ A. J. GREIMAS.; «Da imperfeição»; lido em *op. cit.*

⁷⁷ Consultar imagens de algumas caixas, na Parte III/Capítulo 8.

⁷⁸ IDEM.

⁷⁹ IDEM.

A sua obra destaca-se na década de 30 com as primeiras colagens, e nos anos 50/60 surge a consciência da criação de caixas (acoplando essas colagens); as composições tridimensionais dentro de um limite escultórico revelam alguma interdisciplinaridade pela imagem em movimento memorizada pelos objetos reaproveitados. Estas peças mostram-se simples, procurando estabelecer uma relação com o espectador, através da sua manipulação. A sua intenção mostra o estádio quando o objeto e a imagem se encaixam, pela presença da volumetria, criando pequenos lugares que convidam a entrarmos nesses pequenos universos.

Estas narrativas abertas convidam o espectador a interferir e a interpretar o seu significado, os múltiplos significados levam a uma interação social e à vontade de conquistar o espaço físico. Os próprios objetos incorporados nestes micro lugares remetem a um tempo e a um determinado espaço, associados a uma identidade de uma determina cultura. Joseph Cornell problematiza que «tudo pode ser usado, mas é claro que não se sabe no momento. Como é que alguém sabe o que um certo objeto vai contar?»⁸⁰

De uma forma geral nos anos 60 e 70 surge a forte necessidade de que o artista se propõe à conceção e à construção de assemblages no sentido em que daí tira partido plástico, sendo mesmo utilizados vários materiais e objetos que se destinavam a preencher um determinado espaço. Aqui surge esta intenção de interioridade ora no espaço natural (como exemplo, e já referido, o trabalho do artista Richard Long – *Land Art*, a arte que parte da fruição natural e paisagística) ora no espaço urbano, ou ainda na galeria e/ou museu.

Assim, e a partir do ensaio *A Pintura depois da Pintura* «A ideia da obra *in situ*, ou site specific, (...) implica não que o objeto está colocado num determinado local, nem que é o local que é a obra, mas que é a sua relação conjunto que significa a obra (...)»⁸¹. Esta noção de lugar que promove determinado trabalho de carácter plástico e interventivo, revela-se como a intenção principal da presente tese no sentido de criar lugares «(in)habitados» a partir de superfícies cerâmicas e orgânicas, que invadem um espaço e que convidam o observador a entrar nele.

⁸⁰ Joseph CORNELL; Hollis taggart galleries; Consultado em 29/07/2001; <http://www.hollistaggart.com>.

⁸¹ Isabel SABINO; *A Pintura Depois da Pintura*, Lisboa: FBAUL, 2000; pág. 183.

Na procura desta definição o artista plástico Ilya Kabakov⁸² também nos apresenta o seu contributo no sentido em que também reflete sobre a questão do vazio, e a forma como a instalação poderá ser tida em conta como uma superação da pintura.

Segundo o seu pensamento teórico-prático, Kabakov define a instalação como uma ação que resulta numa concretização física e que deverá permanecer no tempo. Por este motivo o artista assume a pintura como uma predecessora da instalação, assim:

Servirá a parede como unidade fundamental de qualquer afresco e é importante ressaltar que não é uma espécie de «plano» abstrato, de «superfície» ou esse tipo de especulação? Mas uma parede perfeitamente definida do edifício (uma parede fora ou dentro dele). Essa parede é uma parte deste e, enquanto tal, participa de sua vida. Como? Repetindo, «imitando» [mimiking] tudo aquilo que é penetrado, como uma realidade viva, sobrevalorizada. Entretanto, a parede representa [depicts] (literalmente como um espelho) o que está acontecendo no momento no edifício – e isso pode ser visto facilmente nos afrescos de Pompeia.⁸³

Para Ilya Kabakov habitar um «não lugar» será o ato principal à transformação desse espaço num «lugar», tal como habitar o mundo para que se expanda até ao observador. Enquanto a pintura poderá ser «o modelo de um mundo terrestre transformado»⁸⁴ a instalação poderá ser a concretização desse lugar físico e tridimensional que ultrapassa os seus limites. O outro lado do lugar mental/concetual/intelectual depende do ato de pensar e de representar para que se estabelece uma comunicação clara e eficaz entre a (re)criação desse novo lugar habitado, e o observador que o vai habitar.

Ainda com este artista, e analisando apenas a sua reflexão plástica sobre a forma de comunicar através da instalação, há que quebrar e interpretar os modelos formatados na representação pictórica e bidimensional, que nos dará ferramentas e estruturas capazes de evoluírem para a concretização espacial *in loco*. Na história da arte, há um questionar e problematizar as valências da pintura que poderá perder a sua veracidade enquanto plataforma de criação do lugar habitado verdadeiramente pelo espectador.

⁸² Ilya Kabakov (1933) artista plástico russo que completa uma carreira no âmbito das artes visuais, performativas e site specific durante cerca de 40 anos, com uma vasta produção de variadas pinturas, desenhos, instalações e ensaios teóricos. Destaca-se igualmente pelo interesse político e a forma como manifesta a sua arte publicamente.

⁸³ Citação de Ilya Kabakov lida em Stéphane HUCHET «Instalação e “iconicidade” ampliada segundo Ilya Kabakov», Revista Poiésis (13); Agosto de 2009; pág. 28.

⁸⁴ IDEM; pág. 31.

Promove-se então uma reflexão e construção desta evolução que, enquanto mais-valia, poderá resultar apenas na sua experimentação; uma evolução física, construtiva, plástica e concetual na criação de objetos pensados para dialogar com um determinado (não)lugar que, num estado embrionário, poderá ser reconhecido como o espaço arquitetónico que será, por sua vez, trabalho e reinterpretado. Kabakov assume este processo como a «tridimensionalização»⁸⁵ desse espaço/lugar.

Esta experimentação e possível concretização passará pela simulação de um lugar inexistente, «é preciso que a imagem suba em nós para que a realidade encontre-se (re)situada. A instalação é aquele espaço que provoca a subida das imagens em nós, a assunção icónica».⁸⁶

Podemos também acrescentar o facto de que a ideia de instalação se alastra para o campo da arte pública⁸⁷, na conquista de um lugar habitável, havendo igualmente uma releitura do espaço museológico, e/ou galerístico. A manifestação do artista começa a procurar uma participação ativa e reativa, não contemplativa ou pacífica; quer fazer parte de uma opinião e chegar às massas através da sua condição física e dos lugares que estas habitam quotidianamente.

Cruzando igualmente a pesquisa com o pensamento plástico de Krzysztof Wodiczko⁸⁸, sumamos que a obra liberta-se do conceito fechado da galeria/museu e exige um espaço amplo e sociocultural onde se possa mostrar e relacionar com o outro.

Ainda neste âmbito, surge igualmente uma última e recente proposta do artista e teórico José Maçãs de Carvalho⁸⁹ que mostra, através do seu trabalho e processo criativo, uma nova sugestão para a (re)definição alargada e em constante (re)construção uma arte publica materializada no espaço publico, uma proposta de disseminação e uma absorvência ilimitada deste lugar comum.

⁸⁵ Citação de Ilya Kabakov lida em Stéphane HUCHET «Instalação e “iconicidade” ampliada segundo Ilya Kabakov», Revista Poiésis (13); Agosto de 2009; pág. 32.

⁸⁶ IDEM; pág. 37.

⁸⁷ Carlos VIDAL: «Espaço público, meios privados: as escalas da arte pública». Em José Quaresma (org.), *O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública*; Lisboa, Associação dos Arqueológicos Portugueses 2011.

⁸⁸ Krzysztof Wodiczko (1943), Artista que nasceu na Varsóvia (Polónia) e atualmente vive e trabalha em Nova Iorque]. Licenciado em Belas-Artes com especialização em Design Industrial, o que lhe permite uma forte interdisciplinaridade entre tecnologias e valências plásticas. Artista devidamente contextualizado na pesquisa, no presente capítulo.

⁸⁹ José Maçãs de Carvalho (1960) artista português que contempla formação académica na área da belas das artes e literatura moderna. O seu percurso artístico desenvolve-se em torno da fotografia, fazendo parte de algumas coleções privadas e institucionais. Em 2006 é nomeado com o Prémio BesPhoto e expôs entre Madrid, Paris, Marselha, Macau, Barcelona e Rio de Janeiro.

Outro aspeto a considerar aquando referência dos conceitos (em aberto) sobre instalação, arte pública e qualquer manifestação que visa ser interventiva e que requer uma participação por parte do público, o suporte ganha destaque e surge o porquê da arquitetura como um suporte primordial (o que não invalida a exploração de outros meios). Graças ao forte impacto do carácter social, político e económico, e seguindo a proposta de Georges Bataille⁹⁰, o conceito de arquitetura, quando está presente, manifesta um forte carácter social na preocupação artística. Assim, podemos equacionar a relação proporcional de que a arquitetura poderá estar para a sociedade assim como a fisionomia está para o Homem. Batalille mostra-nos que:

(...) o grande problema da arquitetura é o seu antropomorfismo unidimensional, isto é, o retrato de uma condição humana excluída da plena liberdade. Porque a arquitetura como prisão (e essa é a génese da arquitetura, segundo o escritor) é a metaforização dessa primeira prisão entre todas que é o próprio corpo humano. (...) Sintetizando, a arte pública deve opor-se a toda e qualquer forma de governamentalização da estética para ocultar a fantasmagoria do político, dado que a estética, pela sua força aurática, melhor sinaliza o que se entende por “modelo” social. A arte pública pode habitar o terreno oposto – está ao seu alcance desmistificar, analisar e revelar os modos de produção de tais imagens e informações subservientes⁹¹.

Esta referência pretende assim fechar o primeiro momento da pesquisa sobre como definir e esclarecer esta ideia daquilo que poderá ser arte pública, pela via de intervenção pública e por chamar o público/observador a intervir e a usufruir do trabalho exposto. A arte para ser pública tem que provocar uma reação/relação/sentimento, ela há-de ser interventiva e reativa/provocatória numa atitude, pensamento ou reação mais empírica.

Recolhendo uma outra opinião, com o intuito de abordar vários pontos de vista, na pesquisa alargada sobre esta ideia de que um trabalho plástico pode ser público, ou

⁹⁰ Georges Bataille (1897-1962) foi um escritor francês que se destacou no domínio da literatura, e também, nos domínios da antropologia, da filosofia, sociologia e história da arte. A sua teoria não pretende encontrar os fundamentos mais profundos da subjetividade, mas sim libertá-la desses limites impostos. Podemos destacar uma das suas obras notórias, *Histoire de l'Œil* (1928 – livro polémico por levantar questões relacionadas com a psicanálise e onde começa a afirmar que a literatura será um meio de comunicação, que impõe uma certa lealdade e um moral rigorosa, não sendo de todo inocente), e a maior compilação dos seus escritos está reunida em *Choix de lettres 1917-1962* (1997).

⁹¹ Carlos VIDAL; «José Maçãs de Carvalho: disseminação e decepção na sociedade do espetáculo»; em *Imagens sem disciplina: meios e arte nas últimas décadas*; Lisboa, Vendaval 2002 (págs. 133-149).

simplesmente apresentado em público (e que intenção e/ou consequências é que essa escolha e atitude podem ter), surge o autor Henrique de Melo. Este trecho surge já debruçado sobre a vertente técnica prática, na aplicação da tecnologia do mosaico/cerâmica e a forma como este fator pode condicionar e/ou valorizar um trabalho plástico.

Esta parte da pesquisa segue no sentido de, a partir da reflexão sobre o trabalho em cerâmica (nomeadamente o trabalho de Teresa Cortez⁹²), o conceito de arte pública e arte em público. A valorização ou desvalorização do meio que o artista escolhe para transformar e mostrar determinada ideia e, uma vez que a arte cerâmica (que se destina ora ao interior ora ao exterior), se pode considerar como arte pública e de intervenção, além de uma arte mural. O autor explica que é «nas distintas formas possíveis de olhar para uma obra arte em função de diferentes perspetivas teóricas e desiguais fatores de avaliação que, para mim, se encontra a “chave” para distinguir “Arte em Público” de “Arte Pública”.»⁹³.

Arte em público é aquela peça que é colocada num lugar de passagem ou que se permite ver, está disponível a todos os olhos, e por isso, está em público. Já a arte pública prevê chegar de facto à massa consciente, não só por uma circunstância de casualidade e por motivos físicos e geográficos, mas que chegue ao indivíduo/coletivo pela causa efeito desejado e esperado. Desta forma, Henrique de Melo lança a questão de que se assume que há uma diferença entre aquilo que é «Arte em Público (vs) Arte Pública», no sentido em que uma será o ponto de partida e a outra um hipotético ponto de chegada.

Para a presente pesquisa surge esta passagem no sentido de tratar várias linguagens plásticas, outras considerações, e outras propostas de olhar para com «outros olhos» para as valências plásticas do mosaico que resgata a cerâmica reaproveitada.

Segundo o autor, a arte em público baseia-se na questão geográfica e física sem visar qualquer contributo pessoal ou social. Já a arte pública revela uma intenção de ação, conceito e de identidade coletiva. Ou seja, «a Arte Pública só cumpre integralmente este objetivo quando, independentemente dos seus méritos e deméritos formais, constituir

⁹² Teresa Cortez é uma artista ceramista portuguesa, com percurso pela Escola António Arroio e professora de Artes em várias escolas, sendo a última a Josefa d' Óbidos. Expõe regularmente desde o final da década de 70 e já foi premiada na área da cerâmica e azulejaria. Consultar algumas imagens na Parte III/Capítulo 8, que ilustram trabalhos considerados arte pública pela valorização do espaço (público) com a aplicação de cerâmica, apesar de não serem peças de intervenção direta ou de participação com o observador.

⁹³ Henrique de MELO: «Cerâmica Mural, Arte em Público e Arte Pública em Portugal...» (pág. 71), em *Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; Editora d'arte coleção - Campo da comunicação; Lisboa 2008;

também um positivo fator aculturante da identidade coletiva, “memória de algo”, para as pessoas que nela se reconhecem (não necessariamente de forma “cultura”) e com ela estabelecerem afinidades “cúmplices” de uma forma, diríamos, intuitiva, sensível, empática»⁹⁴. Pela sensibilidade e o contributo para a tradição e para a identidade daquele grupo/sociedade, a arte pública para ser pública de facto, precisa de perdurar no tempo e de marcar uma memória coletiva. Henrique de Melo expõe e conclui que «por essência a Arte Pública que originalmente até pode ter um perfil vanguardista, é guardiã de tradição social ao perdurar longamente na memória coletiva dos povos como pólo aglutinado de sensibilidades com diferentes graus de formação artística e representa a mais democrática, universal e vitalista forma da Arte se manifestar.»⁹⁵

⁹⁴ Henrique MELO: «Cerâmica Mural, Arte em Público e Arte Pública em Portugal...» (pág. - 73), em *Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; Editora d'arte coleção - Campo da comunicação; Lisboa 2008.

⁹⁵ IDEM, pág 75.

4.2 Lugar, corporalidade, transformação da natureza:

a. História e antecedentes do White Cube: Análise crítica da sua pretensão de neutralidade

Este ensaio prevê abordar a história e os antecedentes do *White Cube*, no sentido da sua pretensão de neutralidade (analisado e criticado por Yves Klein⁹⁶), e a origem do site specific/instalação pública, no início dos anos 60 do século XX. Para se chegar à intenção de alargamento e expansão do trabalho plástico, na sua generalidade, há que se encontrar a origem desta quebra entre a obra e o seu criador, e a galeria ou o lugar que pode espartilhar a sua visualização.

Yves Klein, no final dos anos 50, procura mostrar o cruzamento da pintura com a instalação/intervenção social e política, e que o espaço podia ser totalmente livre e dissociado do universo do (nosso) quotidiano e dos objetos que conhecemos. Defendia também que a ideia subjacente à obra acabava por ser o mais importante, e o que de facto interessava no processo criativo mais do que a sua própria concretização física. Não seria relevante dar corpo a alguma «coisa» para atingir a «coisalidade».

Para Klein a intenção era proporcionar a partilha de uma experiência, fosse ela individual e/ou coletiva. Nesta abordagem, e na continuidade construtiva do seu percurso, cruzou o pensamento de Gaston Bachelard, não só pela perspetiva desenvolvida acerca do reino do ar e do azul, mas também pelo vazio e pelo lugar (ou «não lugar»), que é construído a partir do sujeito (de dentro para fora).

⁹⁶ Yves Klein (1928 - 1962) foi um artista francês, destaca-se num primeiro registo através de pinturas monocromáticas, apesar de não se fixar num só cor. Mesmo assim, no final dos anos 50 estes tornaram-se quase exclusivamente produzidos em um matiz azul intenso, mais tarde conhecido por *International Klein Blue*. Também na obra imaterial, acabou por chamar à atenção pelo novo e estranho conceito sobre o lugar vazio. Aqui surge esta primeira abordagem ao observador, provocando e colocando-o a refletir sobre esta premissa, “o Vazio”, vendendo-lhes espaços vazios.

Yves Klein denuncia este pensamento quando integra na exposição na Galeria Iris Clert (Paris, 1958) onde quis desafiar os limites físicos e temporais. Teve o cuidado de selecionar um lugar público e que dele (e nele também) pudessem surgir inúmeros olhares, opiniões, críticas e repulsas, motivadores de diversas opiniões e especulações. Este projeto conquistou então um espaço desconhecido (queria-se chegar a um lugar e superar esse espaço) através da «dissolução do azul no vazio especial, “no outro lado do céu”»⁹⁷, e atingir com isto uma outra dimensão que transcendesse o espectador e o próprio espaço físico inócuo e inexpressivo.

Da intervenção fazia parte o Obelisco de Place de la Concorde⁹⁸, um monumento histórico que se proponha a uma iluminação muito cenográfica, na cor azul típica do seu trabalho de referência. À parte desta iluminação/intervenção, Klein transformou ainda a galeria (onde seria exibida essa «mostra» de arte interventiva) no lugar mais inócuo e extremamente insípido de tudo. O espaço galerísticos apresenta-se pintado de branco para enaltecer o dramatismo da ambiência nele criado, e que pedia para ser um lugar habitado que se quebrasse com o vazio e se enchesse de relações e intenções aquele sítio.

Os visitantes eram convidados a entrar na galeria, mas de uma forma solene e quase constrangedora. Aí deviam mergulhar no silêncio instalado, sendo aqui mesmo esse espaço insípido que começaria a ganhar relação e passaria a ser habitado. Esta ideia de quebrar com esta incapacidade da não-relação e a impossibilidade de não habitar determinado espaço, atinge o auge e cumpre com o objetivo, pela inacreditável venda de duas obras “imaterializadas”, a vontade de querer possuir fisicamente uma “coisa” que não se toca, e não se quantifica, exatamente por ser etérea mas real. Com tudo isto, Yves Klein quer-nos mostrar que esta manifestação artística valeu pelo facto de termos em prática uma ideia insólita, e que no fundo provocou a relação (e a reação) entre o observador e a instalação, bem como a proximidade entre os vários espectadores. Visou a clara intervenção, mas não chegou a ser a “coisa” matéria e palpável, atingiu o lugar no senso comum e na sensação.⁹⁹

O artista, já numa proposta visionária, apresenta a invenção do «imaterial». Com esta atitude, e suportado pela arte contemplativa (que não vai ao encontro da

⁹⁷ Hannah WEITEMEIER; *Klein*; Taschen, Público; 2004; pág. 31.

⁹⁸ Marco histórico que se situa numa das principais praças de França, nos Champs Elysées. O centro desta praça é inaugurado com este obelisco de granito bastante imponente, de origem egípcia e que em cada um dos seus cantos, encontramos estátuas representativas de cidades francesas.

⁹⁹ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens que ilustram momentos de instalação/performance.

intencionalidade da pesquisa pratica do presente trabalho), Klein afirma que «para mim a pintura deixou atualmente de depender do âmbito sensorial da visão: é função da única coisa que efetivamente não nos pertence: a nossa VIDA!»¹⁰⁰.

E aqui, no momento em que a pintura pode extrapolar noutros sentidos, reencontramos este limbo periclitante de não haver uma definição lata e fechada para a pintura que exige (além da visão) o tato, o olfato ou a audição. Ela pode ser também lugar e plataforma de ação ou motivação, ou pelo menos a procura de um espaço passível à sua integração e consequente instalação.¹⁰¹

Apesar da contemplação e de querer ir mais além da imagem, que estimula apenas a visão, Klein não trata a ideia da vacuidade de um espaço vazio, mas sim de uma liberdade virtualizada e invisível no espaço energético.

b. A origem nos anos 60 do século XX:

Daniel Buren e Rosalind Krauss até aos anos 80

Este ensaio visa tratar o ponto que relaciona três questões fundamentais, a partir do pensamento de Daniel Buren:

- 1) É o lugar que faz a obra – o site specific vive da ideia de que o sítio não é neutro;
- 2) A gramática das formas com densidades diferentes – transparência, opacidade, dureza, textura. Tangencia a teoria de Richard Long quando nos diz que o lugar faz a obra. Qualquer lugar pode fazer a obra de arte (gerador sem hierarquia de importância ou riqueza);
- 3) A desmaterialização – tenta-se fugir à dimensão do objeto (não há a «coisa»). Relação com o efémero, a obra é um conjunto de propriedades conceptuais, sensoriais, linguísticas, sentimentais e íntimas.

Fatores sociológicos, económicos, históricos, culturais são peças fundamentais na forma como se vão articular as várias propostas plásticas, dos artistas que se balizam entre as

¹⁰⁰ Hannah WEITEMEIER; *Klein*; Taschen, Público; 2004; pág.34.

¹⁰¹ A procura deste novo lugar será igualmente referenciado e contextualizado segundo trabalhos contemporâneos, e a forma como esta vontade se tem manifestado ao longo dos anos. No capítulo 5. *Influencias contemporâneas*, serão elencados alguns artistas que se debruçam sobre estas questões do lugar e a sua manipulação, nomeadamente com Ernesto Neto, Adriana Varejão e/ou José Maçãs de Carvalho.

décadas de 60 e 80. Relacionando também estas três ideias chave de Buren, o estudo pretende aqui relacionar a perspectiva de Rosalind Krauss¹⁰².

Na origem deste conceito de um sítio específico, está a década de 60 onde a arquitetura começou então a servir como base para intervenções plásticas e públicas. Surge no contexto das neovanguardas entre 1960 e 1970, começando em força a ser desenvolvido, por exemplo, em torno das obras de Daniel Buren:

Não quero forçar o espectador a nada. Apenas apresento uma coisa que não se ultrapassa a si mesma: esta coisa é a coisa. Você olha, constata; já não se pode mais empregar o termo «você a contempla». Minha tentativa não é a de questionar a forma da pintura. Isto é problema dos artistas. Minha questão é o fundo do processo. Simplesmente questionar a arte seria arriscar-se à ineficácia.¹⁰³

Esta noção de espaço começou a ganhar uma noção mais alargada e passou a incluir outras vertentes que caracterizam o lugar, até aí não consideradas. Nomeadamente, o trabalho de Buren fez com que se renovasse este olhar sobre o fenomenológico do minimalismo¹⁰⁴ que partia de uma reflexão e reajuste do que era o conceito de galeria/museu. Esta releitura destes espaços foram alvo de exposição de alguns aspetos que diziam respeito ao seu funcionamento, que trouxeram em massa uma neutralidade inexistente e fictícia como o suporte chave da obra de arte.

Esta sugestão de análise levantou igualmente outras questões, principalmente a maneira como a obra/peça se pode ou não relacionar com o dito lugar. Relevantes conhecem-se

¹⁰² Rosalind Krauss (1941) crítica de arte americana, contribuiu para a investigação da arte contemporânea como Professora da Universidade Columbia de Nova Iorque e como curadora (exposições no Museu Solomon R. Guggenheim, de Joan Miró em 1970-1973; Museu de Arte Corcoran, exposição de surrealismo e fotografia, em 1982-1985; Guggenheim, exposição de Robert Morris em 1992-1994). As suas publicações surgem no final da década de 60 e início da década de 70 através de artigos de revistas de arte, nomeadamente para a *Internacional de Arte* e *ArtForum*. A sua reflexão cruza tanto a teoria Greenbergiana como a teoria Freudiana (uso da psicanálise na interpretação e reflexão sobre o conceito de «obra de arte»). Destacam-se os ensaios *Play No More* (1984), *Corpus Delicti* (1984) e *The Optical Unconscious* (1993), *Sem Forma: Um Guia do Usuário* (1996; para o catálogo da exposição *L'Informe: Mode d'emploi*; Paris no Centro Pompidou), entre outros.

¹⁰³ Daniel Buren entrevistado por George Boudaille em, *Textos e entrevistas escolhidas [1967-2000]*. Edição Centro de Arte Hélio Oiticica; Rio de Janeiro 2001; cap.II: a arte não é mais justificável, ou os pingos nos is); tradução Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia.

¹⁰⁴ Minimalismo foi um movimento artístico que influenciou não só as artes plásticas, como a música, o design e a própria tecnologia, no século XX próximo dos anos 60. Este grupo de artistas preocupava-se com o uso de poucos elementos fundamentais como base de expressão. Esta tendência defendia que a comunicação, neste caso específico nas artes visuais e plásticas, seria eficaz e bem-sucedida, pela redução formal e da produção de objetos em série, que transmitiam ao observador uma percepção fenomenológica nova do ambiente onde se inseriam – o noção de lugar que faz parte da leitura da peça, numa proposta simples, apelo ao vazio (mas não completo) e o confronto entre este corpo plástico, o corpo do espectador, o lugar inserido e a ideia de instalação.

agora fatores sociais, políticos, económicos e históricos que passaram a ser ingredientes fundamentais nesta nova relação.

A expressão *land art*, que no fundo acaba por tocar no conceito de site specific como uma manifestação que prima pelo trabalho *in loco*, pode ser lida como um lugar aproveitado, reeleito ou criado de raiz, e que se refere às criações artísticas que utilizam como suporte, tema ou meio de expressão o espaço exterior.

Esta corrente da *Land Art* apresenta duas tendências; uma, numa perspetiva mais pessoal como mais delicada, poética e espiritual, que entende e assimila o natural como o lugar de eleição e experimentação, e que manifesta uma grande liberdade de ação. Ela foi protagonizada pelo holandês Marinus Bozem¹⁰⁵ e pelos ingleses Barry Flanagan¹⁰⁶ e Richard Long, que realizaram trabalhos com folhas e pedras, colocados na paisagem onde pretendiam colocar em paralelo diferentes formas naturais.

Numa outra orientação, agora centrada nos Estados Unidos, exprime-se de forma já mais radical e espetacular, no sentido de aparato e grandioso pela escala e intervenções ambiciosas que geram e contaminam um lugar que desafia a escala humana – neste caso em particular a escala de quem cria e a escala de quem observa. Um dos artistas, que surge aqui como referencia e exemplo para contraponto às próximas reflexões, é Robert Smithson¹⁰⁷ em 1970, no *Great Salt Lake*, construída com terra e pedra sobre a água, numa extensão superior a quatrocentos metros, posteriormente destruída pela própria água.

Segundo Rosalind Krauss, e já sentido nos anos 60 aquando do surgimento desta nova expressão de tirar partido plástico, visual, conceptual e sensorial do espaço físico, o

¹⁰⁵ Marinus Bozem (1934) é um artista plástico holandês que se destaca no âmbito da arte concetual e *arte povera*, a partir do final da década de 60. Nos anos 50 começa o seu percurso com trabalhos de desenho e pintura, considerando a abordagem espacial (instalação e site specific) a partir dos anos 60 até à década de 80 com esculturas, objetos que implicavam uma nova gestão do espaço publico e a própria presença do espetador.

¹⁰⁶ Barry Flanagan (1941) escultor inglês com formação académica na vertente das artes, inicia o seu percurso no final dos anos 50 com o trabalho em pedra, na década seguinte explora outras valências de uma nova apropriação da tela, areia e outros materiais apresentados na sua primeira exposição em Londres, em 1966. Na década de 70 regressa ao trabalho em pedra e, geralmente, as suas peças revelam-se abstratas, formas orgânicas e de grande plasticidade. Das suas obras, a mais emblemática acaba por se *Six Foot Leaping Hare on Steel Pyramid* (1990) – consultar imagens em anexos -, e em 1982 representou a Inglaterra na bienal de Veneza.

¹⁰⁷ Robert Smithson (1938 – 1973), Pintor e escultor norte-americano que até meados dos anos 60 o seu percurso reúne uma serie de pinturas associadas ao movimento Expressionismo Abstrato, que despoletam a criação e construção de trabalhos que apelam já ao tridimensional como objetos de caracter minimal. Nos anos 60-70 Smithson procura ir mais além do limite das galerias a transpor esta ação para a natureza, empregando assim materiais exclusivos desta paisagem. Desta forma torna-se um dos principais representantes da *Land Art*, e no arranque da década *Spiral Getty* acaba por ser uma das intervenções mais icónicas pela construção de uma espiral gigante sob o Great Lak (do Estado do Utah) – ver imagem disponível na Parte III/Capitulo 8. Uma das maiores compilações de ensaios é *Robert Smithson: The Collected Writings* (1ª primeira edição em 1979; 2ª edição em 1979).

termo de escultura tem vindo a revelar-se talvez infinitamente maleável. A pintura e a escultura têm vindo a dilatar a sua própria definição, onde o lugar pode mudar consoante a nossa experiência. Por estas razões, na década de 60, a escultura envereda pelo minimal e baseia-se numa experiência estética muito além do investimento plástico na concretização física das peças; o investimento é concetual, não implicando um investimento físico e prático ao mesmo nível.

A escultura ganha autonomia e emancipa-se em relação à arquitetura enquanto suporte, e até mesmo do próprio plinto da ideia de pedestal, de algo intocável e que não assenta no chão (desafio da gravidade, noção de equilíbrio e de qualquer objeto frágil). Krauss diz-nos que a escultura prima pelo princípio de comunicar e de ser instalada num determinado lugar. Ele insere-se num lugar particular e comunica através da sua linguagem visual, a partir do espaço onde se encontra, usando-o de alguma forma (tirar partido de, para melhorar e expandir a sua intenção e instalação).

O abandono gradual do pedestal verifica-se nos anos 90 do século XIX, que veremos no capítulo mais adiante que tratará esta prática e as suas consequências formais, instalativas, conceptuais e de leitura das próprias peças. A escultura do século XX abandona este plinto, e os anos 60 chegam com uma ideia nova sobre esta prática de esculpir, enquanto peça 3D de carácter instalativo e que se separa da arquitetura.

Neste ponto, Rosalind Krauss adverte para a teoria que relaciona e afasta estas noções de arquitetura e a não-arquitetura, com a paisagem e a não-paisagem (lugar e não-lugar). E, relacionando estas inversões de definição a par da obra de Richard Long, da «não-paisagem à paisagem, da não-arquitetura à arquitetura (Rosalind Krauss), teremos então a paisagem – ser natural e ser social – e a própria arquitetura – que é construção humana e concetualização do espaço humano, físico, vivido e representacional - , como novas possibilidades de configuração da prática escultórica, de onde se exclui a partir de agora o volume como denominador comum: o volume, porque categoria formalista, separada do homem, matéria fechada e externa.».¹⁰⁸ A «escultura» que deixa de ser tão recta e fechada, renova-se agora num campo mais alargado. Ela prevê um ideal de explorar o espaço físico e real, introduzindo assim no conceito de instalação.

Sobre este aspeto, Krauss diz-nos que há trechos de paisagem que não são paisagem, enquanto certas arquiteturas também não são arquiteturas, em referência à designação da peça «instalada algures». Ela encontra-se assim num lugar entre a não-paisagem e a

¹⁰⁸ Carlos VIDAL; «Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long»; *op. cit.*;pág 29.
A poética do site específico: De Bachelard às artes visuais | Catarina Casca Aleluia | Mestrado em Pintura 2012 | 42

não-arquitetura. O estar algures próximo do natural e do urbano cultural, e suspensa entre o «prédio» e o «não-prédio», «entre a construção (edifício) e a construção do telhado (o telhado do edifício), o cultural e o natural, entre as quais a produção da arte escultórica parecia estar suspensa (parece assentar)».¹⁰⁹

Complexificando este limbo que vive entre os opostos, Rosalind Krauss explica-nos então que a procura de uma definição para escultura/instalação a partir dos finais dos anos 60, reside na relação direta entre a paisagem que é a não arquitetura, e a não paisagem que é a arquitetura. A paisagem é a não-arquitetura quando irrompe com o limite quadrado da caixa de visionamento da galeria/museu. Vem para o exterior, dialoga com a natureza mas não chega a ocupar o mesmo lugar que a própria arquitetura. Logo, esta paisagem não pode ser arquitetura, bem como a sua experiência não será urbana.

Já a não-paisagem que é arquitetura, prima pelo diálogo com o espaço real e que poderá ser igualmente natural, mas que regressa à noção contida de um lugar arquitetónico, a galeria. Então, essa noção de paisagem bucólica, livre, exterior e natural não se relaciona com o lugar fechado. Por este motivo, Krauss justifica que a escultura/instalação não-paisagem é uma arquitetura, podendo mesmo proporcionar uma experiência urbana.

Nesta equação quase matemática neste enunciar de uma quase regra proporcional, podemos dizer que a paisagem está para a não-arquitetura assim como a não-paisagem está para a arquitetura. Esta situação verifica-se muito pela noção, não só de lugar e/ou não-lugar, mas também pela relação direta com a escala do sujeito e tudo o que o envolve, o sítio que recebe a obra e as dimensões da própria obra.

Determinada a instalação/intervenção, esta poderá abarcar uma escala ambiciosa, do foro arquitetónico, e que poderá igualmente conferir-lhe uma leitura de paisagem. Ou uma peça que não se aproxima da paisagem ou da intervenção arquitetónica poderá ser lida como algo paisagístico e urbano. Rosalind Krauss acrescenta ainda que «para achar que o complexo é admitir na realidade da arte dois termos que haviam sido proibidos a partir dele: a paisagem e a arquitetura - termos que poderiam funcionar para definir

¹⁰⁹ KRAUSS, Rosalind; *The Optical Unconscious*; Cambridge/Mass., London, The MIT Press, 1993; Tradução própria «Between the built and the roof built, the cultural and the natural, between which the production of sculptural art appeared to be suspended».

a escultura (como já tinham começado no modernismo) somente numa condição negativa ou neutra.»¹¹⁰

Nos anos 60, nos Estados Unidos, a paisagem enunciava-se como a tradicional fonte de inspiração, (como no século XIX) passando a ser tratada de forma bastante peculiar por um certo número de artistas. A paisagem é agora tratada para além dos limites da pintura (respeitando a sua representação natural); muitos artistas decidiram trabalhá-la e explorá-la numa vertente plástica e/ou conceptualmente a partir das suas características. Não pelos fatores de carácter físico, formal ou visual, mas sim a partir de tudo aquilo que se relaciona com ela. Assim estas intervenções passam a ser não sobre ela mas em si mesma, os artistas partem para a fruição do local natural e intervêm nele. Estas manifestações passam a ser realizadas na paisagem, e não de uma forma hipotética ou teórica sobre ela.

As primeiras manifestações destacaram obras realizadas por Michael Heizer¹¹¹, Robert Smithson, Walter de Maria¹¹² e Robert Morris¹¹³, que ficaram conhecidas como *Earthworks* ou *Land Art*.¹¹⁴ Parte da conceção destes artistas estava implícita nas declarações de Michael Heizer e Robert Smithson; eles começam a marcar a sua perspectiva, valorizando alguns aspetos ora formais ora ideológicos. Como exemplo disso, para Michael Heizer a escultura precisava expressar o carácter e a escala das

¹¹⁰ KRAUSS, Rosalind; *The Optical Unconscious*; Cambridge/Mass., London, The MIT Press, 1993; Tradução própria «But to think the complex is to admit into the realm of art two terms that had formerly been prohibited from it: landscape and architecture – terms that could function to define the sculptural (as they had begun to do in modernism) only in their negative or neuter condition».

¹¹¹ Michael Heizer (1944) artista californiano que se destaca no final dos anos 60 com obras a uma grande escala, que começam a questionar o limite museológico e/ou galerístico, peças que não poderiam caber num museu a não ser pelo seu registo fotográfico enquanto memória desse lugar. Nos anos 70 as suas esculturas por vezes revelam-se negativos na própria natureza, onde uma das suas peças mais marcantes foi *Double Negative* (1969-1970; ver imagem em anexo) que resultou na deslocação de 240000 toneladas de rocha do deserto de Nevada. Na década de 90 outro foco de interesse, deslocado e integrado neste ambiente natural é o conceito de «cidade».

¹¹² Walter de Maria (1935) artista norte-americano que inicia o seu percurso na década ainda de 50 com trabalhos no âmbito da escultura e do happening. Nos anos 60 a sua obra começa a dar uma maior importância à exploração das relações entre a obra e o lugar (que a recebe) tornando-se também um dos artistas fundadores da *Land Art*. O pensamento plástico passa pela valorização do ato de realizar, o carácter efémero e a própria forma de degradação da obra que, por sua vez, assumem-se como elementos intencionais e fundamentais à própria criação. Uma das maiores peças criadas foi O Campos de Forças (1971-1977), um projeto de uma envergadura ambiciosa construído na planície semidesértica do Novo México com 400 estacas (de 7 metros de altura) inseridas e organizadas numa matriz geométrica rigorosa – ver imagem em anexo.

¹¹³ Robert Morris (1931) artista americano que contribuiu para as várias tendências artísticas que irrompem na década de 60, artista conceitual e escritor, é considerado um teórico bastante ativo no Minimalismo. O seu trabalho ronda propostas de performance, *land art* e instalação. Algumas propostas partiram de outras peças de artistas que se evidenciaram na história da arte (nomeadamente Marcel Duchamp e Jackson Pollock), como influências diretas num novo pensamento a partir de esculturas minimais. Em meados dos anos 60 surge uma compilação influente de alguns ensaios «Notas sobre a escultura», pela ArtForum (1966).

¹¹⁴ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens de algumas obras dos artistas referidos.

grandes paisagens ocidentais, enquanto Robert Smithson diz-nos que a capacidade que temos de olhar pode ser tao consistente e válida como qualquer outro mecanismo de comunicação e leitura. Contudo, o artista assume que a sociedade, por não reconhecer este «olhar» como uma mais-valia intelectual, continua a penalizá-la por valorizar apenas o objeto, a «coisa» e que se adquire, se quantifica e se possui pela matéria.

Para além destas duas propostas, concluimos que de facto encontramos tantos outros artistas que se tocam nesta partilha de ideal em que a matéria faz o sujeito, ou por outro lado é o sujeito quem dá massa e volume à matéria enquanto lugar criado. Para Michael Heizer é o lugar (paisagem) que faz o sujeito, enquanto Robert Morris acredita que é o sujeito/autor que constrói e determina o lugar, lançando um simples olhar (primeiro contacto visual com o espaço físico e natural). Há um ponto coincidente no sentido em que ambos se resolvem pela desmaterialização da coisa imposta objetivamente pela sociedade, acreditam na grandiosidade dessa «coisa» impossível de ser alcançável.

Numa época de conquistas espaciais, formais e visuais, revoltas sociais causadas por uma guerra impopular (Vietname) e antagonismos sociais, surgiu como perspectiva uma arte não conformista e, sobretudo, não condescendente, que não se pretendia eterna, nem mesmo para consumo (galerístico).

Com esta manifestação e vontade de propor outras valências, chegou-se a um momento de desencanto, no qual os artistas fugiam da guerra, fugiam de si mesmos e se refugiavam na paisagem. Aqui a paisagem surge como um lugar de refúgio, onde os artistas procuram algum recolhimento no sentido de poderem reunir as condições pessoais e íntimas necessárias à nova criação. Neste contexto, pode-se entender a paisagem como um meio metafórico e não contaminado, passível de apropriação para manifestação plástica. Então, muitas destas obras de arte concentraram-se num registo totalmente natural, respeitando o seu habitat primordial, recorrendo a intervenções ou reflexões a partir dos desertos, lagos, rios, campos e outros lugares não habitados, especificamente nos Estados Unidos.

Com esta atitude marca-se a diferença entre a escultura móvel e a outra escultura que não permite esta deslocação (site specific) uma vez precisar do seu envolvente natural e original para a sua leitura e compreensão plena. Aqui podemos sugerir que esta se distingue de outras formas móveis de escultura, exatamente por ser indissociável do lugar onde se realiza e grande parte do seu sentido é dada pelas características próprias da paisagem na qual se insere.

Nisto surge o conceito de lugar e espacialidade enquanto vivência e experiência a partir da fruição do lugar natural e/ou da obra, com a obra. Pela procura de espaços não habitados e que podem estar mais disponíveis a intervenções e por não haver condicionantes exteriores (sociais ou culturais). Poderá haver a sugestão mais idílica, bucólica e poética desta conceção de espaço, numa procura de um refúgio na «paisagem» que aqui pode ganhar um outro sentido na intenção de criar um espaço/lugar habitado, física ou conceptualmente, e que pode não corresponder ao contexto natural de paisagem tradicional. Contrariamente à Pop Art, uma tendência que surge nos anos 50 e 60 e que se prolonga até aos anos 70, revela-se permeável e apta à sua perpetuação. Esta mudança deve-se a dois artistas que se destacaram nessas décadas, Anthony Caro¹¹⁵ e Henry Moore¹¹⁶.

Anthony Caro acabou por ser mais incisivo que Moore, contudo ambos partilhavam das mesmas ideias, defendiam e refletiam sobre a horizontalidade das figuras/peças escultóricas e sobre o sentido de equilíbrio e ritmo, que a escultura pode adquirir.

Mais Caro do que Moore, questionava a fidelidade dos materiais, os métodos tradicionais que podiam ser reajustados e alterados, os valores tácteis tornando os trabalhos mais presentes fisicamente (corpo a corpo com o espectador), as formas naturais, a representação do corpo humano e o conceito de «pedestal». A partir desse momento a escultura passou a ser colocada ao nível da experiência do quotidiano.¹¹⁷

De fácil conversão económica, ela opunha-se à *Land Art*, permitindo assim que se falasse de obras «intangíveis». Estas peças intocáveis, no sentido em que não poderiam ser adquiridas fisicamente, possibilitavam a forte comercialização massiva, graças aos veículos de divulgação das mesmas, mas não permitiam a sua posse enquanto objeto. Podemos sugerir uma partilha de ideias no sentido em que rompem com a perceção efémera e única; uma única intervenção na paisagem e que jamais será repetida, porque

¹¹⁵ Anthony Caro (1923 -) nasceu em New Maiden (Surrey) e estudou escultura na Regent Street Polytechnic e no Royal College of Art (Londres). No arranque da década de 60 viaja pelo México e Estados Unidos, viagem que influencia bastante o seu processo criativo e todo o trabalho plástico, pelo contato com as novas vanguardas americanas. A sua escultura passa a ser abstratizante, e o sua projeção acontece com a exposição na Whitechapel Art Gallery (Londres) em 1963, foi premiado já em 1969 na Bienal de São Paula, e a sua primeira grande retrospectiva acontece em 1975 no Museum of Modern Arte (Nova Iorque).

¹¹⁶ Henry Moore (1898-1985), nasce em Castleford (Yorkshire) e estou no Leeds Coolege of Art. Este artista destaca-se pela sua primeira exposição individual na Warren gallery (Londres) em 1928, e a sua primeira participação na bienal de Veneza em 1930. A sua primeira grande retrospectiva teve lugar no Temple Newsom (Leeds) em 1941, e 1948 foi premiado com o Prémio Internacional de Escultura na XXIV Bienal de Veneza.

¹¹⁷ Consultar Parte III/Capitulo 8, algumas imagens de obras dos artistas referidos, Henry Moore e Anthony Caro.

o lugar/habitat metamorfoseia-se e redefine a leitura e formação da intervenção artística, mas que orienta no sentido da «não posse».

Neste ponto específico não se pretende aprofundar toda esta noção de comercialização da obra e a sua compra no mercado da arte; tal surge apenas pela intenção de não poder haver a materialização da «coisa objetual», no sentido em que não haverá um objecto palpável, mas sim um outro «corpo» (ou pelo menos a sua sugestão) que precisa do observador para se fazer valer pela sua presença e noção de espaço. A ideia de que não há a posse física e bruta desta «coisa», é preciso vivê-la e guardar na memória essa experiência e «retê-la» enquanto fruição dessa obra.

A par do site specific, também nos anos 60, trabalharemos o minimalismo que se apresentou no final da década e se prolongou até à década de 70. Ele apresenta a tendência para uma arte despojada, objetiva e anónima. Recorrendo a poucos elementos plásticos e compositivos reduzidos às geometrias mais simples e básicas, procura a essência expressiva das formas, do espaço, da cor e dos materiais enquanto elementos fundadores da obra de arte. Uma das fontes deste movimento artístico foi o arquiteto Mies Van der Rohe¹¹⁸ que inventou a ideia de que o «menos é mais». A tendência minimal surge na presente pesquisa não pelo seu teor de que o «menos é mais», mas pela valorização do espaço e pela matéria que se mostra como forte potencial à obra enquanto fundadora da mesma.

Já em termos de matérias, também estes artistas propuseram em linguagens plásticas alternativas que, à partida, não se destinavam à intervenção plástica. A partir do aço, plástico ou lâmpadas fluorescentes, e pela produção de formas geométricas, exploraram as relações espaciais e a capacidade que a escultura tem em interagir com o espaço envolvente, apostando na experiência corporal do próprio espectador.

Vejamos agora alguns artistas que se destacaram a partir da década de 60 com os primeiros trabalhos de envolvência direta com o espectador, e que apelaram à participação para que se compreenda a totalidade da obra. Esta referência surge na sequência da pesquisa sobre este período (entre a década de 60 e a de 90, do século XX) e elegeram-se aqueles que mais se aproximam das intenções práticas e plásticas a desenvolver no projeto prático.

¹¹⁸ Mies Van der Rohe (1886 — 1969) nasce em Aachen, e revela-se um dos arquitetos (alemão) mais importantes do século XX. O seu desenho arquitetónico assentava essencialmente nos planos verticais e horizontais, numa proposta mais longitudinal que a arquitetura poderia ter na época, apelando igualmente a outros materiais pouco usuais.

Ligia Clark¹¹⁹ destaca-se pelo forte contributo que deu à noção de arte participativa. Artista brasileira surge como uma das principais fundadoras do Grupo Frente¹²⁰ nos anos 50, numa vertente designada por arte participativa do movimento neoconcreto¹²¹. Dedicava-se ao estudo sobre o espaço e à materialidade do ritmo, lança a proposta de afastar a pintura do limite da moldura e confere-lhe corpo, espaço e massa. Numa primeira fase projeta a pintura para fora dos limites do seu suporte, alcançando um espaço livre, sem limites. Há, deste modo, a proposta de uma fusão entre a pintura e a superfície espacial.

As suas obras reclamam espaço, e fazem surgir as primeiras construções do novo suporte enquanto objeto versátil e dinâmico. Procura a tridimensionalidade, auxiliada também pela matéria-prima (o metal, madeira ou borracha; a própria matéria plástica sofre mutações, permitindo aproximar-se cada vez mais do lugar enquanto espaço de ação, e confronto com a construção de um corpo a partir de outro), permitindo que estas peças fossem dobradas e alteradas conforme o manuseamento do espectador, agora numa vertente ativa e participativa, em certa parte determinante da forma resultante final da peça. O observador é convidado a descobrir as inúmeras facetas e opções que a peça promove, que uma obra enquanto estrutura aberta poderá oferecer, através da sua manipulação.

Hélio Oiticica¹²² fala-nos, tal como Ligia Clark, do conceito de um «não objeto», derivado do neoconcreto a partir de Ferreira Gullar¹²³, colaborando também

¹¹⁹ Ligia Clark (1920 – 1988), nasce em Belo Horizonte (Brasil). O trajeto mais importante no seu percurso contempla a arte de intervenção, participação e do neoconcreto, no Brasil (o «não objeto», tratado mais à frente nesta pesquisa) enquanto em Paris desenvolveu um período académico e de exploração sensorial com alunos desta disciplina.

¹²⁰ Grupo Frente – movimento artístico, na vertente brasileira, que surge em 1954. Partilhando as mesmas premissas do construtivo das artes plásticas, convida ao rompimento de estruturas e metodologias académicas tradicionais, e procurando questionar a arte enquanto resolução plástica, conceito e pensamento.

¹²¹ Neoconcretismo - movimento artístico que surge no Brasil (1959), em reação à tendência ortodoxa. Estes artistas procuravam uma nova leitura e abordagem plástica e conceptual a partir da ideia de que arte não é um mero objeto: é capaz de sentir, expressar, é subjetivo, e poderá ir além da sua geometrização. Assumem por isso, e também, o espectador como um elemento importante e fator determinantes nas novas propostas, que a toca e manipula as obras, tornando-se parte delas.

¹²² Hélio Oiticica - (1937 – 1980) Artista brasileiro que se evidenciou pela pintura, escultura e performance. Considerado um dos mais revolucionários da sua época, este artista desenvolve um percurso experimental, colaborou com o Grupo Frente e ajudou também a fundar o Grupo Neoconcreto (1959). Os anos 60 são marcados pelo abandono dos trabalhos bidimensionais, quando passa a trabalhar em torno de peças tridimensionais e que se manifestavam claramente num lugar de instalação através de revelos espaciais, capas, estandartes, tendas e outras ações ambientais. Uma das ações que marcou o seu percurso foi o projeto *Éden* na Whitechapel (Londres – 1969) – consultar imagens em Parte III/Capítulo 7.

¹²³ Ferreira Gullar (...), poeta crítico de arte brasileiro contemporâneo, nos anos 30 e autor do Manifesto Neoconcreto (de 1959). Irá, juntamente com Lígia Clark e Hélio Oiticica, criar o conceito de neoconcretismo, que primava pela

com o Grupo Neoconcreto e o Grupo Frente, a partir da década de 60 coincidente com a segunda fase do seu processo criativo. Quando a pintura revela uma dimensão para além da tela (quadro bidimensional), apesar de não ser um objeto, pode propor uma reflexão à sua nova leitura, sobre o espaço que este corpo ocupa, conquistando a interação.

A relação arquitetónica é também marcada, e muito relevante, por se apoiar na escala humana. Logo, são propostas para se relacionarem e/ou coabitarem com o Homem, enquanto observador participante ativo. Ele fará parte do trabalho instalado.

A obra deste artista deu claramente um contributo bastante importante para a nova forma de utilizar a pintura/escultura/espaço como médium de comunicação. Podemos sugerir duas fases no seu percurso, onde dos anos 50 até meados dos anos 60 Hélio Oiticica desenvolve um leque de trabalhos bidimensionais (aguarelas e pinturas monocromáticas), um momento mais visual do que sensorial. Nesta altura as suas pinturas caracterizavam-se essencialmente por geométricas e foram consideradas, pelo artista, bastante importantes para se perceber de facto o conflito que existe entre o espaço pictórico e o espaço extra pictórico que até então não era tratado de uma forma consciente.

O conjunto de peças chamado de *Invenções* (1959)¹²⁴ foi um dos trabalhos que inaugurou a sua segunda fase, a nível de metodologia de trabalho e pensamento plástico. A partir do final da década de 60 até aos anos 80 (e até ao final do seu percurso) o seu trabalho passa a ser desenvolvido tridimensionalmente apelando cada vez mais a uma leitura sensorial com a peça *Bilaterais* (1959)¹²⁵ como reflexo dessa mudança, pelo trabalho de pintura monocromática sobre chapas suspensas por fio de nylon e que, culminam nas próximas obras assumidas como esculturas *Relevos Espaciais* (1960).¹²⁶

Os seus trabalhos passam a ser vivenciados por cada observador seja pela sua deslocação ou movimentação que reaja com a peça instalada, e daí resulte um estímulo sensorial. A arquitetura será também um aspeto fulcral na relação com a natureza e na concretização das instalações, enquanto lugar de exposição remissível a outro espaço.

valorização da expressão e da subjetividade em oposição ao concretismo ortodoxo. Querendo isto dizer, que existia a vontade de criar um novo concretismo, contemplando objeto ou manifestações fora dos limites padrão, onde na pintura poderia haver lugar para manifestações tridimensionais, que não era esculturas, mas que simultaneamente rompiam com os limites académicos da moldura. Algumas das suas obras publicadas, podemos destacar a *Teoria do não-objeto* (1959), *Cultura posta em questão* (1965), *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (1985) e *O Grupo Frente e a reação neoconcreta* (1998).

¹²⁴ Consultar imagens Parte III/Capítulo 7.

¹²⁵ IDEM.

¹²⁶ IDEM.

Todos os seus trabalhos passam a ser acompanhados de textos, pensamentos, ensaios ou poemas que acrescentam leitura aos mesmos.

Dan Graham¹²⁷ é um artista conceptual que se destaca nos anos 60 pelas propostas de trabalhos de intervenção e instalação, a partir do filme, da fotografia e vídeo. Nele se evidencia uma clara interdisciplinaridade entre as tecnologias elencadas com a arquitetura, enquanto espaço a ser habitado e que assume várias potencialidades plásticas.

A fotografia surge como um primeiro registo e testemunho, no sentido de denunciar e questionar a relação entre a arquitetura (pública e privada) e as diversas formas que cada espaço pode condicionar e afetar o comportamento do sujeito. Conservavam momentos que ilustravam casas unifamiliares em torno dos subúrbios americanos. Dan Graham desde a década de 60 que se concentra particularmente na relação entre a sua obra e o espectador, no sentido de trabalhar o espaço, mudá-lo e atingi-lo como lugar e estabelecer nele (com ele e a partir dele) uma relação de proximidade e física com o sujeito que observa.

Na transição para a década de 70, o trabalho de Dan Graham alarga-se também para o filme. Aqui, o cinema surge (interesse que cresce pelo gosto do vídeo e da imagem que se move num espaço bidimensional – tela) como forma de explorar a dinâmica social (a partir do público) e a maneira como as várias formas de expressão (plástica e conceptual) são assimiladas e traduzem em reacção, seja ela coletiva ou individual. Estes filmes são então incorporados nos seus trabalhos, e este ponto é de grande interesse na presente pesquisa pela forma como chegam ao público.

No passar das décadas, os anos 80 são a plataforma definitiva para a relação direta e mais consciente de que a arquitetura e a construção de peças monumentais e escultóricas são a vontade do artista, integrando e adaptando as instalações com filmes e vídeos nestas estruturas. A arquitetura é o palco propositadamente pensado e construído, espaço que responde às exigências de Graham no sentido de que reúnam em si as

¹²⁷ Dan Graham (1942), nasceu nos Estados Unidos da América, e atualmente reside e trabalha em Nova Iorque. Não só pelas artes visuais como também pela escrita, este artista acabou por contribuir de uma forma significativa enquanto crítico de arte com ensaios para revistas e alguns livros de coleção enquanto colaborador de escritores. Na segunda metade dos anos 60 esta iniciativa teve um maior impacto com algumas obras *Two Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art, Half Square Half Crazy*, e *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll since 1967* (escritos entre 1965 e 1969).

condições necessárias a serem o «lugar», onde a imagem em movimento irá habitar este sítio.

As suas intervenções cruzam elementos arquitetónicos com estruturas em vidro, aço e espelho, simulando assim outros planos e outros espaços visíveis. Apesar de intransponíveis, o espectador reconhece-os na sua perfeição, podendo mesmo potenciar alguma dúvida e incerteza. A criação destes espaços invulgares, pretendia «desorientar» o espectador e questionar o conceito de espacialidade até então conhecido. O objetivo era trabalhar esta ideia de que o espaço não transcende essa condição se não for habitado, e para isso precisa de se relacionar com o corpo (sujeito emotivo e o objeto), mas no momento em que se atinge esse patamar conclui-se que essa estrutura arquitetónica reúne em si o lugar e este poderá acondicionar o comportamento e a criação humana.

Pela já referida influência da imagem em movimento, e a vontade de querer habitar o lugar pelo volume e pela gestualidade, como eixos orientadores e que balizam os limites do corpo/objeto dentro deste ambiente envidraçado, a sua variedade de expressão passa igualmente a considerar a arte performativa. Graham, até aos dias de hoje, pretende trabalhar os seus espaços arquitetónicos enquanto peças de instalação, intervenção e esculturas, mas assume que as mesmas só vivem quando o sujeito observador participante habita estes lugares interagindo com eles. Os seus atuais pavilhões de vidro e espelhos associam o uso do espaço arquitetónico, e integram o espectador nas suas superfícies refletidas nos vários planos simulados. O vidro e a sua transparência podem dar a noção do inatingível e de uma barreira física que questiona os sentidos (sente-se pelo toque mas não se vê), e a sua iluminação acaba por dramatizar e exagerar estes planos que se cruzam e que desnorteiam a sensação de verticalidade e gravidade.¹²⁸

Assim, conclui-se que o artista recorrentemente coloca o espectador no centro da questão que levanta, com esta (re)criação de espaços e lugares simulados, ampliados ou diminuídos pelo jogo de reflexos e interceção visual dos vários vidros. O observador faz parte da obra e esta só fica completa quando o sujeito se propõe a habitá-la.

O seu trabalho é marcado pelos trabalhos minimais e de intervenção que estão focados para proporcionar uma experiência ao espectador. Esta relação é ainda acentuada pelos jogos que faz entre o binómio interior/exterior em relação ao comportamento quando os limites são previstos ou quando são alterados, e acabam por surpreendê-lo.

¹²⁸ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens de obras com intervenção em espelho.

Graham acaba por partilhar da ideia global de que o ponto forte reside na ideia e naquilo que sustenta o seu processo criativo. A execução das peças é a realização física e visual dessa ideia, é o momento em que a «coisa» ganha matéria, presença e volume, apesar da mesma já existir muito antes desta fisicalidade. Assim, os conceitos principais que norteiam todo o seu percurso são a intenção de envolver o espectador na sua obra, trabalhos de intervenção que provocam a reação e a noção de espaço enquanto arquitetura. É através do vidro e do espelho que reage ao vazio, trabalha o presente (aqui e agora?) e a veracidade desse reflexo, e a lucidez do espectador. O convite pretende colocar-nos num ponto de observação ideal donde consigamos ver o objeto, onde por sua vez estamos a olhar para nós mesmos (seremos nós mesmos esse objeto?) e para o que está à nossa volta (em ambos os planos?). Estamos a olhar para quem (ou para o quê) está no outro lado, assim como para quem está dentro (fora ou no meio?). A desorientação pretende atingir um lugar idílico caótico onde o que estamos a fazer dentro das obras nunca será descoberto, porque nunca teremos a certeza se estamos dentro ou fora daquela realidade a que estamos a assistir (sempre a partir da nossa imagem refletiva e tudo a que a envolve).

Numa entrevista com Pietro Valle¹²⁹, Dan Graham assume que ao longo da sua carreira não deixou esquecida a intersubjetividade, o espelho e o *delay* da imagem (o espaço e o tempo refletidos), o próprio tempo que pode ser medido subvertido pela capacidade de avanço ou recuo que o vídeo permite. O atraso do tempo na gravação está para o vidro na arquitetura, há uma representação simbólica e metafórica de um tempo (vidro/espelho) num espaço (arquitetura). A alternância entre a transparência e a reflexão nos vários pavilhões, a alegoria da arquitetura, os sistemas de controlo (ou descontrolo) que provoca e convidam à interação, e por fim, as formas efémeras que transmutam consoante os planos que divergem e/ou convergem.

Com isto Dan Graham afirma que «a partir disto, eu estava interessado na relação entre a perceção coletiva e a individual, saber aquele que tem tempo para refletir.»¹³⁰, onde o ligar pode ter várias plataformas de ação, e várias leituras, perante um grupo (consciência coletiva influente numa massa coesa – experiência e partilha coletiva) ou

¹²⁹ Pietro Valle (1962) arquiteto italiano com percurso académico entre Itália e os Estados Unidos da América. O seu percurso destaca-se pelas várias colaborações em ateliês de arquitetura internacionais (Boris Podreca em Viena e Frank O. Gehry em Los Angeles) e como professor universitários em faculdades de arquitetura.

¹³⁰ VALLE, Pietro; Entrevista com Dan Graham; Consultado em <http://www.architectura.it>; em 15/08/2011.

no indivíduo (sujeito isolado e pensante, que pensa para dentro de si mesmo – experiência individualizante).

Curiosamente, podemos ainda destacar que, no autor, o trabalho de intervenção que pode ser agrupado no site specific, não parte do ambiente natural como outros artistas de referência (da *land art*, por exemplo, com Richard Long). Começa pelo vídeo e pelas performances, encara a imagem como um motor que gera movimentos encadeados noutros, no gesto, no movimento e na expansão (e expressão) desse corpo num determinado espaço, «criando um campo de interferências assimétricas, esta experiência teve como objetivo questionar o lugar-comum segundo o qual duas pessoas, quando se encontram, [criam um] lugar onde projetam a sua consciência sobre o outro.»¹³¹. Pretende-se questionar o lugar-comum (a duas partes) quando habitado, a partir da consciência que cada um tem de si nele e dele, em si mesmo (sujeito em confronto com o lugar, e vice-versa).

Graham atinge o lugar por colocar em tensão/relação o observador com o objeto, no plano de projeção (espaço arquitetónico). Aqui encontramos a referência de Walter Benjamin¹³² e a noção de que os acontecimentos são efémeros e desaparecem apesar de afetarem o presente – questão levantada pelo tempo e pelo espaço, o «aqui e agora» nessa projeção e reflexão numa outra dimensão semelhante hipoteticamente atemporal. O artista pretende alterar a posição da «coisa» e do observador, invertendo-os, permitindo-lhes outras noções de espacialidade nesse lugar.

Walter de Maria começa o seu percurso por volta da década de 60 claramente influenciado por tendências dadaístas, (afastando a manualidade da obra), o que o levou a aplicar formas geométricas simples e materiais fabricados industrialmente (aço e alumínio), nas suas primeiras propostas. Estes trabalhos enquadram-se na instalação, e o autor interessa-se pelas intervenções de carácter efémero e natural, primeiramente manifestando-se na paisagem.

Esta experiência intensa, segundo o artista, também ela física e psíquica (mental pelo ato de pensar no conceito e manifestar uma vontade), motiva o espectador a reciclar a

¹³¹ Citação de Dan Graham em contexto de entrevista por Pietro Valle, consultada em www.architettura.it

¹³² Walter Benjamin (1892 - 1940) foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, que procurou refletir ideias que cruzavam o idealismo alemão, o materialismo dialético e o misticismo judaico. Evidencia-se bastante no pensamento estético, contribuindo de uma forma generosa através de alguns ensaios publicados, como *A obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), *Teses Sobre o Conceito de História* (1940) e, a peça por terminar *Paris Capital do século XIX*.

ideia e a renovar o pensamento até aí estereotipado sobre a relação que teria com o universo. Revela uma perspectiva ambiciosa e com limites alargados, questionando o papel do observador perante o espaço/lugar numa noção universal e bastante ampliada. A sua intenção é a de colocar o espectador a questionar e a pensar sobre a terra e a sua relação com a mesma, por isso o seu objetivo nas intervenções locais naturais visa simular e recriar situações onde a própria paisagem e a sua luz climatérica proporcionam essa vivência.

Walter De Maria mostra uma interdisciplinaridade entre várias formas de expressão, numa fase inicial passando pela escultura e os *happenings* que evoluem no sentido de reencontrar o espaço como lugar de ação interligando a escultura com a ação que o observador desenvolve em torno das suas peças. Promove a intenção de haver uma ação em torno da sua própria obra, misturando sujeito e criador.

O artista acaba por se destacar no rol de artistas que se debruçam pela *Land Art* no final dos anos 60, pelos seus projetos que gradualmente ampliam a sua escala e tornam-se ambiciosos pela conquista no espaço e pela vontade de interferir no mesmo. Sente-se claramente o ato de «fazer/construir», existe uma ação sobre a obra, o seu caráter assume-se como efémero e a própria degradação da obra é encarada como um fator determinante e fundamental na sua própria criação artística.

Procura também uma vertente cénica e dramática pela escolha de ambientes fortes, por vezes catastróficos ou claustrofóbicos, ora pelas dimensões do espaço escolhido ora pela presença (visual e matéria) que as suas peças escultóricas podem permitir. Esta dramatização é então a forma e o meio de transformar esse espaço no «lugar» habitado e que proporciona uma relação próxima e direta com o espectador.

O princípio do *Earthwork* (ou *Land Art* no contexto britânico) é também resgatado para o interior da galeria/espço fechado de acesso público, no sentido de (re)criar ambientes e situações de tensão e confronto entre a escultura/peça instalada nesse sítio e o espectador. Há uma tendência para inverter os papéis dos lugares considerados, o «estar dentro» e o «estar fora» permitem sempre outras leituras. Há uma inversão direta e quase proporcional da escala paisagística, para um espaço urbano, contido e à escala humana.

Apesar das densidades da matéria e das várias características que estas intervenções possam assumir (escala, matéria-prima, opacidade, transparência, volume, peso), Walter De Maria também destaca com grande relevância no seu processo criativo a importância

da grande escala, dimensões arquitetónicas e, por vezes, monumentais, de proporções perfeitas e exatas. A escala relaciona-se diretamente com a escala humana e, conseqüentemente, com o sítio onde é instalada a obra ou para o qual foi pensada.

Na década de 90, Walter De Maria começa a pensar numa abordagem mais consciente e amadurecida sobre os três principais fatores chave já elencados: a escala, o peso e a densidade. Surgem peças em formas de esferas perfeitas e esmagadoras (feitas em pedra)¹³³, ficando nós em estado de esplendor no interior da galeria (ou do espaço para o qual a peça foi desenhada e instalada). O artista pretende claramente quebrar com a cerimónia que possa existir para o espectador: «é-lhe permitido tocar e sentir a peça, «eu gosto que as pessoas façam isso»¹³⁴.

As obras dialogam com o espaço envolvente pela escala, pela opacidade/transparência (pedra, vidro) e pela sua massa/volume, que desafia a postura e a perspetiva do observador. Existe a possibilidade de se relacionar diretamente com a obra pela comparação corpo a corpo (cara a cara) e por levantar a questão de «eu, espectador ativo, serei mais leve e mais pequeno do que esta peça?». Pode haver uma sugestão de esmagamento e toda a exploração que advém dessa sensação.

Os seus trabalhos, realizados em pedra polida, permitem ainda a exploração daquilo que pode estar contido na obra. A partir do reflexo do observador na superfície lisa e lúzia, este pode fazer surgir um outro lugar não palpável mas habitado pela imagem refletida e que, por sua vez, habita e se relaciona com o interior de uma das suas esferas.¹³⁵ O resultado do seu trabalho mostra assim a tensão entre o orgânico e o geométrico, a reta e a curva, de uma forma eficaz e incisiva.

Walter De Maria surge na presente pesquisa não pela *Land Art* nem pela matéria-prima que explora nas suas intervenções, mas pelos conceitos tratados de escala, toque na superfície dos trabalhos, relação próxima com a escala do observador.

Robert Smithson será igualmente um artista de referência na década de 60, primeiro remotamente associado ao Expressionismo Abstrato¹³⁶, destacando-se com

¹³³ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens de obras que ilustram situações de claustrofobia.

¹³⁴ Walter De Maria, quando se refere ao facto de permitir o toque na superfície das suas peças escultóricas. Consultado em www.guardian.co.uk.

¹³⁵ Consultar Parte III/Capítulo 8, imagens que ilustram alguns pormenores de reflexos que as peças dos artistas proporcionam.

¹³⁶ Expressionismo abstrato - movimento artístico com origem nos Estados Unidos da América, indício no período de crítica e reestruturação do pós-guerra (pró volta dos anos 50). Foi um movimento especificamente americano que atingiu outras cidades de referência, como Nova Iorque e Paris. Esta tendência passou a ser chamada desta forma

trabalhos transformadores do objeto minimal capazes de comunicar e despertar o pensamento e a ação no espectador.

Por este motivo, vincula-se a uma tendência conceptual e minimal, já na transição para os anos 70 (numa vertente já pós-minimalista que se definiu segundo três fatores determinantes e orientados por Pincus-Witten¹³⁷: «como (1) um advento dos modos “pictorial/escultural”; (2) emergência do abstrato e de uma epistemologia informacional; (3) suas contraposições, a *body art* e o teatro concetual”»¹³⁸. Surgem as primeiras premissas da instalação que apelam à participação e intervenção, dialogando e alterando o espaço envolvente, a própria arquitetura passa a ser tida em conta, e começam-se novas construções ao nível do vocabulário formal) que o faz debruçar sobre questões relacionadas com a limitação e saturação criativa de certos espaços expositivos tradicionais, nomeadamente a galeria ou o museu, precisando então de transpor estes limites físicos e ampliá-los (enquanto corpo e obra) para um espaço natural, que lhe proporcionasse a ação, vivência e experiência. Smithson sai dos limites da arquitetura, considerando agora o lugar de intervenção uma plataforma ampla, livre e natural.

Questiona a capacidade de observação, e a própria percepção exige por si só um trabalho de investigação. Por esta razão, o artista opta por lugares de dimensões transcendentais à experiência e capacidade cognitiva individuais. Pretende debater a observação e a interpretação, confrontar o observador com a escala alterada, a volubilidade que advém dela e a complexificação das suas novas figurações.

Hans Haacke¹³⁹ inicia o seu trabalho na década de 60. Durante os seus anos de formação é influenciado por um grupo internacional de artistas, o Grupo Zero, que se

porque a prática artística primava agora pela intensidade emocional do expressionismo alemão com uma estética anti figurativa. Conjugavam traços geométricos e aleatórios de uma «pintura automática», o empastamento pesado da tinta na superfície da tela., e por isso acabaram por rasgar com os limites da pintura a cavalete, agora o chão seria um suporte bem aceita e que obriga a uma relação corpo a corpo direta e física, o artista passa a estar literalmente na pintura.

¹³⁷Robert Pincus-Witten (1935) historiador de arte moderna, galerista e crítico de arte americano, constitui a direção da revista *Artforum* a partir da segunda metade dos anos 60, contribuindo frequentemente com textos e ensaios sobre as décadas que se atravessavam e as novas tendências que rompiam. Aliada a esta atividade, tem vindo a colaborar como professor universitário, e um dos seus primeiros ensaios a ser editado e referenciado foi *Olho no Olho: vinte anos de crítica de arte* (1984).

¹³⁸Carlos VIDAL; *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; Fenda edições; Lisboa 1996 (ensaio sobre Engenharia transdisciplinar); pág 242.

¹³⁹ **Hans Haacke** (1936 -), nasce na Alemanha; vive e trabalha nos Estados Unidos. Além de artista plástico, também Haacke contribuiu para a documentação e registo da arte contemporânea com algumas compilações de entrevistas, conversas, ensaios ou documentação coletada por si ou por amigos. Duas dessas publicações foram *Framing and*

movia por conceitos comuns, a vontade de reestruturar a condição humana com o meio ambiente e a dimensão da metafísica na arte.

O artista começa num registo monocromático, geométrico, cinético e gestual, apesar dos materiais utilizados não serem os chamados tradicionais e académicos no domínio da pintura. São matérias-primas consideradas industriais como a água, o fogo, a luz e efeitos cinéticos. Os seus primeiros trabalhos aludem ao gesto, movimento e forte expressão que abrem caminho às suas futuras instalações, onde o espaço ganha amplitude e pretende reorganizar os eixos orientadores do observador.

Entre os anos 60 e 70, Haacke produz instalações que traduzam sistemas e processos de construção e organização espacial, nomeadamente sistemas físicos e biológicos, animais vivos, plantas, água (nos mais variados estados) e a simulação de vento. Neste ponto o artista aproxima-se da tendência chamada Land Art por tratar elementos naturais e recriar o seu habitat, apesar de ter sido apenas uma aproximação e não um domínio no qual permanecesse.

Após a fase de experimentação e identificação com a forma de expressão (instalação) de qual a matéria-prima que melhor tratava os temas de maior importância, Hans Haacke conclui que o conceito principal será tangente a fatores políticos e sociais, a crítica a esses sistemas, e a via pelo site specific onde questiona o lugar/*in situ* a partir do museu, para fora dele. Segundo Benjamin Buchloh¹⁴⁰, as obras de Hans Haacke «redefinem a participação do público, atacando criticamente o espetador minimalista, construído fenomenologicamente como sujeito pré-linguístico e assexuado, além de se apartarem da neutralidade linguística do conceptualismo, a qual defendia um conceito de representação como diferenciação, no lugar de reconhecer o grau em que os objetos (estéticos) não apenas estão condicionados institucional e discursivamente, mas, além disso, predeterminados pelas classes sociais e pelos interesses políticos».¹⁴¹ Ainda nesta perspetiva, o autor ajuda-nos a perceber que toda a concretização física do trabalho de

Being Framed (n.d.) e *Free Exchange* (1995), esta segunda com *Pierre Bourdieu* (publicação de resultado do encontro entre os dois artistas nos anos 80).

¹⁴⁰ **Benjamin Buchloh** (1941) é um historiador de origem alemã., e que contribui para a pesquisa e investigação sobre a arte moderna na história da arte. Professor e investigador universitário, contempla algumas obras publicadas sobre a problematização da arte. De destaque no contexto da atual pesquisa, são de salientar os ensaios *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (2003), *Flashback: Revisiting The Art of the Eighties* (2006), *Hans Haacke: For Real*, com Rosalyn Deutsche (2007), *Art Since 1900: 1900 to 1944*, com Hal Foster, Yve-Alain Bois, e Rosalind Krauss (2001).

¹⁴¹ **Carlos VIDAL**; *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; Fenda edições; Lisboa 1996; pág 138.

Haacke passa pela valorização da matéria-prima. Assim, e valendo-se da mesma, o artista pretende igualmente proporcionar uma experiência ao espectador.

Tanto Hans Haacke como Benjamin Buchloh pretendem então questionar a história enraizada no (e do) objeto, reequacionando algumas premissas da chamada *Arte Povera*¹⁴² face a uma «argumentação favorável à historização do objeto».¹⁴³ Hans Haacke procura sempre, e da forma mais eficaz, a evocação da história desse corpo ou lugar através da potencialização do instante e do imediato a ser lembrado e que, de alguma forma se revelou marcante (e por vezes traumatizante) na memória do sujeito que o vivenciou. A história do objeto é construída tal como o contributo para a sua identidade a partir dessa «leitura da história enquanto construção» e pelo «contexto de cada obra, a razão e o material de investigação sobre uma dada ocorrência, precisada tal investigação de forma metódica, como parte do trabalho (estiolando a distinção entre percurso preparatório e resultante final) e da obra a apresentar publicamente».¹⁴⁴

Os anos 80 revelam-se uma década de alguma inovação plástica na área da escultura e, conseqüentemente, na ideia de criar, construir e proporcionar a descoberta do site specific. Contudo, marca também o regresso à pintura, e desta forma pode não ser tão referenciável a ideia de que o artista está concentrado na rotura com a tela, a abandonar a linguagem tradicional e expandir-se para um sítio específico, porque nesta altura há muitos que pretendem a ela regressar (e regressam).

Destaca-se ainda o artista **Krzysztof Wodiczko**, na década de 80 com os primeiros projetos de projeções temáticas nas paredes das galerias e exterior. Começa por trabalhar com a arquitetura particular do local selecionado e, desta forma, evolui no sentido de extrapolar para grandes projeções que abarquem edifícios públicos, e que tratem perspectivas e reflexões de carácter político. As suas projeções começam por serem realizadas em slide e depois vídeo, apresentam imagens politicamente carregadas de mensagens sociais. Estas surgem como uma aparição fortíssima na fachada da arquitetura e em monumentos mundiais.

¹⁴² *Arte Povera*: subentende-se esta designação como a expressão encontrada no final dos anos 60 em Itália (e que durou até ao final dos anos 70), para designar formas de expressão plásticas que trabalhavam a partir de materiais simples e naturais que evidenciavam pela sua banalidade e pobreza. A intenção desta tendência foi a de ultrapassar as múltiplas definições, até então criadas, sobre a arte e a vida quotidiana, agora entre a natureza e a cultura. Consultado em <http://www.infopedia.pt>, em 24/05/2012.

¹⁴³ Carlos VIDAL; *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; *op. cit.*; pág 140.

¹⁴⁴ Citação de Benjamin Buchloh lida em Carlos VIDAL; *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; *op. cit.*; pág 142.

Estas primeiras manifestações levantam a principal questão: porquê a projeção em grande escala diretamente nas fachadas? O raio-X à arquitetura terá um significado fundamental, pelo apropriar-se dos edifícios públicos, bem como da maioria dos monumentos históricos, interpretando-os como cenários destas projeções. A arquitetura é o pano de fundo que suporta esta simulação visual temporária.

Krzysztof Wodiczko desenvolve todo o seu processo criativo em torno do desenho de objetos utópicos, no sentido de se aproximar de um inventor de «coisas» que nos ultrapassam (futuristas, irreais) e que nos convidam ao seu próprio consumo ativista, político e filosófico. A sua atividade desde o final dos anos 60 até aos anos 70 acaba por se revelar o reflexo de uma formação híbrida entre a vertente industrial e uma certa natureza estético-artística, que acabam por se fundir nas propostas de desenho e esquematização, sempre em torno da escultura e da arquitetura - que culminam nas projeções nas fachadas dos edifícios. Entre práticas paralelas, o artista participa em ações coletivas ligadas à arquitetura, escultura, produção de monumentos políticos e/ou efémeros, o que desperta esta intenção de raio-X.

Nos anos 80 assistimos então a estas «projeções site-specific»¹⁴⁵ acerca dos próprios monumentos escolhidos, ou pelas situações já vivenciadas e passadas nesses ditos lugares, próximas de verdadeiras «radiografias do poder».¹⁴⁶

Esta forma de comunicar, servindo-se destes instrumentos – arquitetura e projeção – encontram uma outra sugestão de leitura, da obra de Wodiczko, partilhando a ideia de que «Wodiczko trabalha com os factos constituintes do espaço urbano: a arquitetura e sua valoração semântica; as relações interpessoais mediadas por fatores de hierarquização (classe social, ração, etc.). Se o museu se caracteriza como um lugar impersonalizado (onde as obras “menores” coabitam, niveladamente, com as “obras maiores”), percebe-se assim porque é que a rua, em Wodiczko, não pode ser um “museu sem paredes”, nem mesmo o novo museu».¹⁴⁷

O artista procura chamar à atenção sobre as várias formas da arquitetura e o convite à reflexão sobre a memória coletiva e histórica. É graças a este fator determinante do foro político, social e coletivo, que o seu trabalho ganha uma enorme visibilidade permitindo-lhe colaborar com comunidades em torno de locais carenciados e problemáticos. Aqui o seu trabalho tem igualmente a função de tornar pública e

¹⁴⁵ VIDAL, Carlos; *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; Fenda edições; Lisboa 1996; pág. 294.

¹⁴⁶ IDEM; pág. 294.

¹⁴⁷ IDEM; pág. 294.

acessível a opinião e vontade de determinado grupo social, as preocupações dos cidadãos até então marginalizados e silenciados.

As suas projeções começam com a representação de corpos ou das suas partes, mãos ou rostos desses membros das comunidades. Assim, estas imagens são combinadas com depoimentos e propõem uma nova abordagem do espaço público como arena de expressão e plataforma livre de criação, utilizando a arquitetura uma vez mais como o palco de ação. Podemos definir que Wodiczko desafia a monumentalidade do espaço, a subversão do lugar e o seu esmagamento, o silêncio gritante dos edifícios enquanto blocos de volumes que se destacam na paisagem urbana pelas projeções pesadas e esmagadores que desenvolve. Examina publicamente os direitos humanos, a democracia e a verdade sobre a violência, a alienação e a desumanidade que fundamentam alguns aspetos sociais e são o mote às suas reações e intervenções públicas.

Estas imagens relacionam-se diretamente com o tempo, no sentido em que também elas não são perpétuas, têm uma curta duração. Podem durar uma noite ou duas, à partida não mais do que isso, recuperando assim e pontualmente as ruas e as cidades como plataformas de discussão e debate que ficam em aberto a partir da memória de cada observador. E para além das gigantescas projeções, que acabam por desafiar a própria escala humana, o artista também desenvolve projetos de ferramentas e dispositivos que intervêm diretamente no urbano, que encerram em si o carácter de objeto de design de equipamento e escultórico, bem como a comunicação portátil.

O trabalho de Wodiczko surge na pesquisa pela apropriação inesperada e eficaz do espaço, enquanto lugar público, plataforma de expansão, conhecimento e manifestação. Podemos ainda enumerar três fases do projeto deste artista, que revelam uma certa interdisciplinaridade consciente e assumida, sendo elas «a produção de “instrumentos”, “veículos” e a realização do “projeções”»¹⁴⁸. Esta série de proposições interdisciplinares mostra-nos o cruzar de múltiplas tecnologias que se completam (e se complementam) e o ajudam a comunicar a sua ideia através das valências da escultura, da fotografia, do design industrial e da pintura. Já pela teoria estão também presentes a relação estabelecida entre a política e a filosofia que proporciona «duas linhas de leitura. Uma, de filiação política; outra, inevitavelmente, correspondente a uma forte inovação estética».¹⁴⁹

¹⁴⁸ VIDAL, Carlos; *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; Fenda edições; Lisboa 1996 pág 296.

¹⁴⁹ IDEM; pág 296.

Esta desmistificação e desconstrução é feita a partir do significado desse lugar a intervir (nomeadamente a posição das mãos projetadas, que induzem situações de poder; outros objetos de tortura e que exercem o poder psicológico; ou ainda encenações intimidatórias), e a forma desestabilizadora de fazer aparecer um ruído que consiga anular a sua intimidação. Aqui a arquitetura será tratada como o símbolo de um sistema político, questionando o valor e a função destes espaços (ao qual se destinada e por isso foi edificado, e a função que ganha à posterior mediante interesses político-sociais). A projeção chega finalmente como o elemento chave que anula os outros dois aspetos e que mostra o lado oculto, agora transparente aos olhos de todos.

Em suma, a sua obra não pretende experimentar, curiosamente pretende apenas questionar através do conteúdo e da interdisciplinaridade, e promover assim a capacidade de crítica e de questionar no espectador ativo e participante. Ela será apenas um meio do qual nos servimos para perceber o seu pensamento. E o principal contributo para esta pesquisa é a reflexão sobre a forma como o artista utiliza a arquitectura enquanto suporte de impacto para as suas instalações, a forma como supera a escala humana (através das projeções gigantescas), bem como a sua força visual e imagética pensadas e bem conseguidas.

Em modo de conclusão deste capítulo, e para transitarmos para o próximo que tratará a década de 90, a de 80 será uma década tratada superficialmente nesta pesquisa, apesar de ser referida como contexto e época de passagem na passagem para o próximo capítulo. Esta década ficou marcada como «o regresso à pintura» pela redescoberta e revalorização da pintura (propriamente dita) pelo lado da expressão, pulsão, figura, cor, violência, representação e extrapolação dos limites do corpo.

Esta pintura dará lugar às chamadas «novas esculturas» (escultura/objeto, escultura/instalação) aproximando-se do espectador, conquistando gradualmente o seu espaço envolvente e questionando os limites da sua própria instalação *in loco*. Há um ressurgir e um reinventar de novos objetos do quotidiano, que perdem a sua função e ganham outra; há uma forte dinamização de problemas formais abstratos que estão inerentes à prática de própria escultura; ou uma procura pelo resultado plástico que emerge num efeito espiritual quase imaterial.

Alguns artistas, e de uma forma geral, herdaram valores e premissas da *Pop Art* americana pela capacidade de apropriação, encenação e rerepresentação de objetos reciclados, produtos comerciais ou imagens icónicas sinónimo do consumo das massas, ou seguem

a referência ao objeto quotidiano mas tomando como base de requalificação ideias que assentam no minimalismo originando uma escultura marcada por fatores pessoais, emocionais ou dramáticos.

Após este «regresso», surgem então propostas mais livres que valorizam a fotografia, o filme e o vídeo como suporte final de expressão.

Os anos 80 marcam assim uma viragem para a consagração da transdisciplinaridade na arte contemporânea, nas diferentes disciplinas artísticas, a reinvenção de objetos do quotidiano, a sua integração enquanto objeto não-artístico (herança do *Ready Made* e da *Pop Art*) ganhando uma função social. A partir das várias ruturas que sucedem a partir da década de 60, «os anos 80 correspondem à entrada numa época pós-moderna de libertação da pluralidade dos processos de produção de sentido em matéria artística; uma época de advento da transdisciplinaridade e do multiculturalismo que, nos anos 90, viriam a alcançar uma ainda mais cabal expressão.»¹⁵⁰

¹⁵⁰ Alexandre MELO em *Anos 80*; Culturgest; Lisboa, Maio 1998; pág. 35.

5. INFLUÊNCIAS E INTERAÇÕES DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS

5.1. Dos anos 90 até ao contemporâneo: Fatores sensoriais, identitários e os «não lugares»

Segundo a autora Miwon Kwon¹⁵¹ existem três procedimentos para a definição e compreensão do site specific: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo.

Miwon Kwon apresenta-nos um pensamento que visa contemplar alguns fatores determinantes, bem como potenciais características que definam outra nova abordagem ao site specific, a partir dos anos 90, mais centrada na relação física e sensorial, aliada a um conceito. São eles a determinação, a orientação, referência, a consciencialização/consciência, sensível/sensibilidade e a relação que estabelece «com».

Estes são alguns novos conceitos e termos que Kwon nos apresenta no sentido de que há uma vontade emergente e atual, para transpor a noção de site specific para o presente, releito e reinterpretado. Partindo das premissas anteriores enraizadas aos anos 60 e 70, e acrescentar-lhe outras ideias a partir dos anos 90 até ao presente.

Se nos anos 60 há uma vontade e pesquisa predominante a nível teórico, político, social e histórico, a partir dos anos 90 há uma intenção mais sensorial, prática, física e positivista. A problematização deste site specific ocorre graças ao contexto específico, debate específico, à audiência específica, à comunidade específica e ao projeto com base na maquete, bem como em esboços vários. Estes são os novos termos e atualmente apresentados e seguidos quando tratamos do site specific, uma manifestação *in situ* particular. É importante identificar e definir os vários meios e caminhos, no sentido de procurar e encontrar um lugar específico – especificidade no sentido em que «é este e não aquele, porque...(...)».

¹⁵¹ Miwon Kwon contempla a formação académica em arquitetura e experiência plástica a nível de fotografia. O seu percurso culmina no doutoramento em História da Arquitetura e Teoria da Universidade de Princeton no final dos anos 90 (1998). Colabora como curadora de várias exposições no Whitney Museum of American Art, bem como ensaísta para jornais e revistas de arte. A sua área de pesquisa está orientada para temas centrados ou que se cruzam com a arte contemporânea, arquitetura, arte pública e estudos urbanos.

O site specific permite encontrar-se igualmente, e agora, por fatores e motivos físicos e sensoriais. Kwon sugere esta definição numa primeira instância onde detetamos um conjunto de atributos físicos numa localização determinada onde identificamos:

- Tamanho/escala
- Textura
- Dimensão das paredes
- Tetos
- Divisões espaciais (que possam corresponder à ideia de quarto/lugar fechado)
- Condições lumínicas
- Condições climatéricas sazonais

Assim, a arquitetura serve como um veículo para uma expressão nas mais variadas instâncias. Nas primeiras exposições neovanguardistas a partir de 60, alguns dos artistas já referidos complexificam essa definição, não só como uma forma de arte, como uma relação com o lugar físico. Defendem também que ela é uma construção social, económica e política, enquanto o processo de criação, construção e pensamento inerente ao artista é, por sua vez, permeável aos fatores externos. Kwon assume o lugar como « um cartaz, como um género artístico, uma comunidade, (...) uma página de revista, uma causa social ou política. Poderá ser liberal tal como um conceito teórico (concetual).»¹⁵²

Já a partir da década de 90, esta expressão plástica e de processo criativo, que até então estava orientada para um lugar específico, começa a desviar a rota agora para uma perspetiva de descontinuidade, ambiguidade e desterritorialização. Agora, a obra e o seu lugar chegam mais além desta noção de identidade fixa e sedentária, adquirindo uma estratégia nómada, itinerante, dinâmica e proactiva cujos limites não estão sequer próximos da ideia de fronteira, como algo impositivo e constrangedor, e sim numa perspetiva libertadora em que estes limites são de difícil visibilidade, ou pelo menos, de definição reta e objetiva.

Na década de 90 o artista investiga o facto de que a obra pode não pertencer ao lugar e o lugar pode já não ser dessa obra, a peça pode ganhar novos contornos num território que

¹⁵² Miwon KWON; One place after another: site specific art and locational identity; MIT Press; Londres 2002; pág. 3; tradução própria «The site can now be as various as a billboard, an artistic genre, (...) a magazine page, a social cause, or a political debate. It can be literal, like a theoretical concept.» [tradução própria].

agora se mostra etéreo e disperso. Esta proposta vem de uma procura constante e pretende continuar a questionar a origem do *site specific*, para o caso particular e de interesse, o fenomenológico, tomando como exemplo quando: «(...) Richard Serra salpicou chumbo fundido da união entre o chão e a parede do espaço expositivo (*Splashing*, 1968)¹⁵³, desafiando a noção vigente de objeto artístico, aquele que podia ser enquadrado nalguma categoria (escultura, pintura, etc.), que era autónomo em relação ao seu contexto histórico e que podia ser negociado e transportado como uma mercadoria.»¹⁵⁴

Numa segunda perspetiva, agora por comparação, Rosalyn Deutsche¹⁵⁵ chama-lhe de estética urbana ou espacialidades culturais, um discurso que combina ideias sobre arte, arquitetura e urbanismo. Diz-nos que podemos encontrar duas valências, por «um lado ideias sobre arte, arquitetura e desenho urbano, e por outro, a cidade como espaço social e espaço público».¹⁵⁶

Rosalyn Deutsche refere Hannah Arendt¹⁵⁷ no âmbito da esfera pública, pela construção de existência de um espaço de aparição. Pretende problematizar questões em torno de arte pública a partir da comparação de várias abordagens (nomeadamente através do trabalho de Krzysztof Wodiczko, também tratado nesta pesquisa).

A autora reflete sobre a capacidade e a oportunidade de debate sobre o tema, «porque a ordem social é incerta, está aberta à contestação, e então o que é reconhecido no espaço público é a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo.»¹⁵⁸, e desta forma talvez possamos aproximar esta postura de debate aberto e de confronto de ideias com as perspetivas de Henrique de Melo e Félix Gonzalez Torres, pela problematização e definição da «arte publica» e da «arte no espaço publico».

¹⁵³ Consultar imagem em ParteIII/Capitulo 7.

¹⁵⁴ Graziela KUBSCH; «A rampa antimendigo e a noção de *site specific* ou Andrea Matarazzo no Soho»; Artigo online sobre arte pública; consultar em Parte III/Capitulo 7, a imagem da obra de Richard Serra.

¹⁵⁵ Rosalyn Deutsch (Nova York, EUA) professora adjunta do departamento de história da arte e arqueologia da Universidade de Columbia, Nova York. Desenvolve pesquisa e ensaios no âmbito da arte contemporânea e política.

¹⁵⁶ DEUTSCHE, Rosalyn; “Evictions: art and spatial politics”; Cambridge MIT press, 1966; pág 3; tradução própria: «Ideas about art, architecture, and urban design, on the one hand, with theories of the city, social space, and public space, on the other(...)».

¹⁵⁷ Hannah Arendt (1906-1975) foi uma filósofa alemã que se destacou na filosofia política alemã de origem judaica no século XX; autora de vários ensaios que pretendem refletir sobre o nazismo e o socialismo, algumas das suas obras de destaque são *As origens do totalitarismo* (1951), *A condição humana* (1958) que ensaia sobre a condição humana e a capacidade no desempenho de várias atividades. Outras obras revelam ainda um debruçar sobre temas da identidade, liberdade e revoluções (nomeadamente a francesas e a americana), natureza humana e organizações judaicas.

¹⁵⁸ Rosalyn DEUTSCHE; A arte de ser testemunha na esfera dos tempos de guerra; Concinnitas Virtual; Ano 11 (2) 17; dezembro 2010; disponível em <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos15/deutsche.htm>.

Deutsche pretende reunir todos os fatores necessários para que a aparição aconteça no âmbito público: como é que a obra aparece e faz com que o observador participe dessa aparição? Procurando a resposta, «Lentamente nas noções de esfera pública como o espaço de aparição, para Arendt e Lefort, está a questão não só de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogéneo. Ser público, é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer a aparição” e, dois, desenvolvam a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela.»¹⁵⁹

Neste diálogo sobre as noções da autora, esta fala-nos ainda do filósofo Emmanuel Lévinas¹⁶⁰, pela sua perspetiva sobre o discurso na e da esfera pública, o momento em que se suscita o encontro entre o lugar e o outro (espectador/observador). Para existir uma relação triangular será preciso colocar em diálogo o espaço, a peça que o ocupa e o espectador convidado a relacionar-se com estes dois elementos.

Assim, Rosalyn Deutsche levanta a questão chave da sua reflexão sobre a espacialidade urbana e a forma como a expressão rebate no público, enquanto sujeito e indivíduo, e enquanto lugar de circulação, questionando «como pode a arte ajudar na aparição do outro, ao mesmo tempo em que torna visível os limites que a face coloca em sua representação – limites que, em certo sentido, são a mensagem da face? Não há, obviamente, resposta única, mas uma pode ser encontrada no trabalho do artista Krzysztof Wodiczko: *Projeção Publica, Hiroshima*¹⁶¹, de 1999». ¹⁶²

Desta forma podemos também relacionar a sugestão de arte pública, em que, apresentando o contributo de José Pedro Regatão, lançam-se algumas questões como: «o que é a arte pública? Qual a sua função e significado? Que novos desafios se

¹⁵⁹ Rosalyn DEUTSCHE; A arte de ser testemunha na esfera dos tempos de guerra; *op. cit.*

¹⁶⁰ Emmanuel Lévinas (1906-1995) filósofo francês que se debruçou sobre a teoria do infinito e da ética. O seu pensamento é confrontado com as perspetivas ocidentais, e aproxima-se dos princípios de Pláto, Bergson, entre outros. Algumas das suas obras que se destacaram foram *De l'existence à l'existant* (Paris 1947), *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (Paris 1949), *De Dieu qui vient à l'idée* (Paris 1982), *Éthique comme philosophie première* (Paris 1998).

¹⁶¹ Contexto do trabalho *Hiroshima* de 1999: estado de ruína como um memorial. Com esta recriação do lugar, e revalorização do espaço enquanto identidade e história daquele povo, Este artista, que mais à frente será alvo de um estudo caso, trabalha a memória do lugar contaminado e contaminando a identidade do mesmo, de quem o habitou e de quem conhece o seu trauma (marca deixa em quem nele habita ou habitou). Consultar imagens em Parte III/Capítulo 7.

¹⁶² Rosalyn DEUTSCHE; A arte de ser testemunha na esfera dos tempos de guerra; Concinnitas Virtual; Ano 11 (2) 17; dezembro 2010; disponível em <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos15/deutsche.htm>.

levantam? A arte pública contemporânea tem manifestado diversas transformações de carácter anti monumental, que deram origem a um novo tipo de relação entre a obra, o espaço e o público.»¹⁶³. Aqui encontramos esta interdisciplinaridade e a dificuldade que existe em catalogar as tendências, acabando por optarmos por cruzá-las no sentido em que a pintura pode rasgar os limites bidimensionais, passando pelo site specific, pela *land art*, conseqüentemente com um carácter instalativo muito acentuado e que, por vezes, pode partilhar alguns interesses mínimos quando o pouco pode ser tudo.

A arte pública pretende subverter os seus principais paradigmas, apelar aos nossos sentidos e estimular a imaginação. Ela abarca uma grande diversidade de tendências artísticas, desde a escultura, pintura, graffiti, mosaico, mural, baixo-relevo, *happening*, performance, entre outras formas de expressão. Tudo o que esteja relacionado, direta ou indiretamente, com o espaço público e a sua vivência social. No sentido em que o transeunte atravessa o espaço, e este surge como o lugar que estimula à fruição e passa do «olhar» ao «ver», e do «ver» ao «interpretar».

Há a sugestão e o convite ao abandono do pedestal pela valorização do carácter objetual da obra de arte, permite-se alargar uma nova relação com o espaço envolvente, assim como com o público. A arte pública privilegia o lugar do espectador tornando a sua percepção sensorial e participação numa parte fundamental da obra.

A nível temático há também um notório abandono dos temas clássicos, e uma nova incursão pelas poéticas pessoais/individuais. A multidisciplinaridade torna-se numa prática cada vez mais comum na arte pública contemporânea, observa-se uma simbiose e apropriação da linguagem de disciplinas como a arquitetura, o design de equipamento, publicidade, sociologia, ecologia, entre outras. De interesse para a presente pesquisa, salienta-se a relação direta entre a arquitetura, a pintura e a ação social e pessoal (enquanto indivíduo destacado do contexto coletivo, e da reação divergente com o outro) que uma obra poderá apresentar.¹⁶⁴

Pensando a instalação, esta pode ser assumida com um termo que, na sua origem, faz referência aos procedimentos e às técnicas de exposição de obras de artes em espaços próprios (como museus ou galerias). A partir de meados do século XX passa-se a designar uma forma de expressão artística que engloba os campos da escultura, da pintura, da fotografia, do cinema e do vídeo podendo incluir ainda algumas

¹⁶³ José Pedro REGATÃO; Consultado em <http://artepublica.blog.com/2008/05/30/o-que-e-a-arte-publica/> em 22/03/2011.

¹⁶⁴ Consultar Parte III/Capítulo 8.

manifestações performativas. Os trabalhos de instalação podem assumir escalas e formalizações muito variadas, marcando uma vez mais a interdisciplinaridade de vários pensamentos plásticos resolvidos em propostas formais e visuais díspares.

Por isso, e sensivelmente desde o início do século XX, se tem sentido uma gradual eliminação e diluição dos tradicionais limites entre a pintura e a escultura, e o reconhecimento da dimensão espacial e temporal dos trabalhos escultóricos. A este aspeto associou-se a consciência da especificidade da relação entre os objetos artísticos e o espaço arquitetónico envolvente, o que determinou a procura de fusão destas duas dimensões numa mesma realidade significativa. Esta característica, que geralmente se designa por *site specific*, indica um processo criativo que se fundamenta na relação formal e/ou conceptual entre determinados objetos e os lugares onde são colocados (ou pelo menos para os quais foram pensados).¹⁶⁵

A partir da definição alargada do *site specific*, há a forte noção de querer estabelecer uma relação real, física e orgânica entre aquilo que pode ser a pintura objeto e o espaço enquanto arquitetura. Assume-se uma relação de miscigenação de definições que se tocam de alguma forma, e mostram então esta noção de que há um diluir propositado pelas várias propostas visuais, formais e plásticas que revelam essa interdisciplinaridade.¹⁶⁶

Nos anos 70 a instalação ganha um carácter mais complexo, procurando (re)criar de raiz os ambientes e os espaços envolventes. Em algumas situações procura-se atingir uma maior complexidade e alcance das intervenções, através da associação de vários artistas, como por exemplo, na transformação integral de edifícios.

Numa segunda reflexão, agora sobre as tendências contemporâneas que foram acontecendo desde os anos 90, elencamos alguns artistas enquanto breves estudos-caso, que contribuem teórica ou plasticamente para a proposta prática, que pretende concluir por agora a presente pesquisa.

A escolha destes percursos acontece de uma forma gradual pela continuidade da investigação plástica sobre o tema *site specific*, instalação, arte pública e participativa, recuperada neste caso pelo mosaico desde 2008 até à presente data.

¹⁶⁵ Consultar Parte III/Capítulo 8.

¹⁶⁶ IDEM.

5.2 Matéria, sentido e utopias:

a) Ernesto Neto¹⁶⁷: sensorialidade material

Artista plástico de origem brasileira inaugura o seu percurso artístico nas décadas de 80 e 90. As suas esculturas destacam-se pela variedade de matérias-primas ricas em estímulos sensoriais e visuais que despertam a curiosidade do espectador provocando nele alguma reação imprevisível, por interação direta com as suas obras.

Estas peças de carácter escultórico e instalativo são constituídas por uma panóplia de matéria versátil (como a lycra, o nylon, o algodão e a poliamida) e, aliadas a estas membranas improvisadas que o próprio artista alude a universos internos do corpo humano como uma espécie de colónias, explora igualmente as potencialidades plásticas de missangas, espuma, ervas de cheiro, chumbo e polipropileno, entre outras especiarias. É esta mistura de materiais num confronto entre tensão, força, resistência e equilíbrio, que leva o espectador a usufruir, física e sensorialmente, destas peças e lugares interiores, que são instalados num espaço físico real. A vontade do artista é proporcionar uma experiência como se estivéssemos dentro do nosso próprio corpo, e simular uma experiência que à partida nunca seria real e possível de concretizar.¹⁶⁸

A forma como este artista projeta e esboça estas peças, passa pela consideração do espaço arquitetónico que lhe é disponibilizado apesar de não ser uma condicionante, no sentido em que as suas peças são desenhadas e projetadas em papel por procedimentos construtivos simples que envolvem a articulação consciente e possível dos vários materiais, bem como a preocupação pelo ambiente circundante mas sem ser esse o seu ponto de partida.

¹⁶⁷ Ernesto Neto (1964) artista brasileiro, o seu percurso passa Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pela Escola de Artes Visuais Parque Lage, e já representou o seu país na Bienal de Veneza de 2001 no Pavilhão Nacional do Brasil e no Grupo Internacional do Arsenale.

¹⁶⁸ Consultar imagens Parte III/Capítulo 7 – interior dos humanoides.

Estas colónias nascem do seu processo criativo alheadas numa primeira fase do sítio a que estão destinadas, podendo assim não estarem pensadas para um local específico e que determine a sua construção, execução e leitura, mas sendo sim membranas com vida própria e independentes que se desmultiplicam e que se adaptam a vários sítios, proporcionando assim diferentes lugares de experiências.

Neste sentido, e graças ao seu estudo dedicado e à sua investigação incisiva, Ernesto Neto explora as várias capacidades e resistências dos corpos a tratar, como por exemplo, o peso do metal, pela plasticidade proporcionada por pequenas esferas de chumbo, e a aparente fragilidade do tecido. Pode-se dizer que este processo criativo e ensaios de resistência, desafiam a durabilidade das próprias peças bem como a reação que determinado corpo terá sob a ação do outro.¹⁶⁹

O percurso teórico-prático de Ernesto Neto segue as linhas que deram origem ao site specific influenciado pelas práticas artísticas dos anos 50 e 60, com Lygia Clark ou Hélio Oiticica (já tratados no presente estudo), como também algumas ideias do modernismo pela abstração geométrica, que por vezes pretendiam equiparar a arte a corpos orgânicos vivos e que se desenvolviam numa espécie de arquitetura, também ela orgânica. Podemos ainda relacionar alguma influência do neoplasticismo e de Piet Mondrian¹⁷⁰, o expressionismo de Paul Klee¹⁷¹, e referências ao abstracionismo geométrico de Kazimir Malevich¹⁷².

¹⁶⁹ Ver em anexo imagens das obras do artista – bolas de chumbo.

¹⁷⁰ Piet Mondrain (1872-1944) foi um artista holandês que marca o surgimento de uma vanguarda chamada de. No início do século XX os seus trabalhos eram maioritariamente considerados pintura de paisagem com uma paleta cromática tradicional e que não levantavam quaisquer questões cromáticas na forma de aplicar a cor nesta representação de observação da natureza. Contudo, o seu interesse foi sendo modificado pelas influências da época de outros pintores nomeadamente os cubistas, alterando assim os seus trabalhos de uma crescente semi-naturalidade para uma forte abstração. Após a primeira grande guerra mundial fundou a revista *De Stijl* que acabou por ser uma forte marca na influência direta da pintura, arquitetura e design, e procurou então fundar uma nova vanguarda chamada de Neoplasticismo que primava por um estilo radicalmente abstrato e bastante fundamento da teoria e na estética (exemplo disso a obra *Composição em Vermelho, Amarelo e Azul*, de 1927). Consultado em <http://www.infopedia.pt>, em 13/05/2012.

¹⁷¹ Paul Klee (1897-1940) artista suíço que constituiu um percurso académico pelas Belas-Artes de Munique e, desde cedo, se deixou influenciar pela música (através de seu pai) na sua pintura. Contactou com o grupo de artistas alemães *Blaue Reiter*, as suas pinturas caracterizam-se maioritariamente por registos próximos do infantil a partir de formas abstratas, proporcionando uma leitura poética em torno do seu resultado plástico e de uma arte subjetiva e espontânea. Também colaborou na Escola Bauhaus e a sua teoria foi sendo compilada através de algumas obras *Maneiras de Estudar a Natureza* (1923), *Esboços de Pedagogia* (1925) e *Experiências Exatas no Realismo da Arte* (1928). Consultado em <http://www.infopedia.pt>, em 13/05/2012.

¹⁷² Kazimir Malevich (1878-1935) artista oriundo da Ucrânia que constituiu percurso académico entre a pintura, escultura e arquitetura (entre 1904 e 1910), que lhe permitiu uma grande interdisciplinaridade no seu percurso, bem como um pensamento estético e resolução plástica diversificada acabando por contactar com as vanguardas do impressionismo, cubismo e fauvismo. O seu trabalho cruza também ligações com a poesia e a feitura de cenários para operas (nomeadamente a opera futurista *Vitorio sobre o Sol* – libreto de Kruchenykh em 1913). Pelas múltiplas

É aqui que entra o convite ao espectador a participar ativamente nestas peças com algum carácter lúdico e interativo, e é a partir desta interação que estes organismos ganham realmente vida porque lhes são atribuídas sensações, emoções e vivências.¹⁷³

Outro fator que o artista procura trabalhar e explorar nestas peças são as capacidades de se tornarem tanto opacas como transparentes, a ideia de algo translúcido e que nos possibilita visualizar o outro lado. Esta situação pretende ainda criar labirintos espaciais, no qual o visitante pode entrar e experimentar ambientes altamente estimulantes não só de si mesmos como das próprias membranas que, por vezes, além de translúcidas ou opacas também contêm cheiro e não são estanques.

Podemos concluir, tal como Ernesto Neto nos refere, que estes corpos sugerem uma exploração sensorial e uma representação da paisagem interna do (e no) organismo, como se o observador estivesse dentro e fora de um corpo em simultâneo.

b) Adriana Varejão¹⁷⁴: organicidade plástica e formal
(vísceras e interior de uma pintura)

Artista plástica de origem brasileira que se destaca na década de 80 com trabalhos que exploram a temática do período colonial brasileiro, a partir da ideia de lugares de vivência. O seu trabalho passa pela tradição e cultura popular, revisitando alguns universos próximos do português, nomeadamente pela simulação e recriação de alguns objetos alusivos a essa cultura. Os azulejos portugueses são uma metáfora da colonização, partindo da ideia de que estes azulejos cerâmicos tomam conta das paredes das cidades colonizadas, sendo elementos alvo de representação nas peças da artista (entre a pintura-objeto, a escultura ou uma pintura com carácter instalativo). Adriana Varejão faz uma forte alusão à cruzeira e à agressividade que mostra através da matéria rasgada nos trabalhos como carne, ou as relações díspares entre a sensualidade versus dor, ou a violência versus exuberância.

valências, o artista acaba por ser uma das cabeças da arte não figurativa, apelando fortemente ao abstracionismo geométrico. A sua obra é reunida em vários espaços museológicos, nomeadamente no Stedelijk Museum de Amesterdão, e no MoMa de Nova Iorque. Consultado em <http://www.infopedia.pt>, em 13/05/2012.

¹⁷³ Ver em anexo imagens das obras do artista – pessoas dentro das membranas.

¹⁷⁴ Adriana Varejão (1964) artista plástica contemporânea de Ernesto Neto. O seu percurso desenrola-se em torno uma forte projecção internacional, passando pela Bienal de São Paulo e de Veneza, Tate Modern em Londres e MoMa em Nova Iorque.

Esta criação de pinturas quase escultóricas e, por vezes, de caráter instalativo, conquista os trabalhos mais recentes do século XXI. Não só percebemos a vontade de tratar algumas situações de vivências culturais, sociais e políticas, como provocar uma sensação de choque no espectador, e valorizar (e revelar) a arquitetura a partir desta mesma noção. Esta reflexão e valorização acontece a partir de lugares fechados em si mesmos com a representação do talho, do botequim, das saunas e das piscinas (locais públicos).¹⁷⁵

Alexandre Melo, na pesquisa e investigação sobre a expressão contemporânea brasileira, conclui que a artista:

(...) mostra-nos rapidamente que não estamos perante um exercício de pintura abstrata, geométrica ou monocromática, mas perante uma superfície pictórica que é também uma representação de um espaço tridimensional revestido de azulejos de uma determinada cor. Aqui a pintura, ao tornar-se duplicação da parede – ou do chão – em que assenta, faz-se diálogo físico e direto com o espaço que a acolhe e, portanto, põe em jogo questões arquitetónicas, criando um efeito de instalação que é, também, uma forma de redesenhar a arquitetura do espaço em que se insere. Isto é particularmente evidente em instalações como *Azulejão*¹⁷⁶, em que se trata exatamente de criar a ilusão de uma nova parede e de um outro espaço dentro do espaço dado da exposição.

O efeito da instalação é, de fato, levado às últimas consequências nas exposições intituladas *Azulejão*, em São Paulo e no Rio, em que a autora reveste as paredes das galerias com telas, assumidas como ampliações de fragmentos desorganizados de um painel de azulejos. Os elementos representados são variações sobre motivos de azulejaria tradicional portuguesa, cuja importância – em termos de arquitetura, sobretudo religiosa – foi fundamental na colonização portuguesa no Brasil. Trata-se de criar a ilusão de uma nova parede, e de um outro espaço, dentro do espaço da exposição. O mesmo sucede com o trabalho *Parede*¹⁷⁷, em que uma única mancha de pintura, aplicada sobre 18 telas de dimensões variáveis, sobrepostas, provoca o ilusório efeito de uma simples pintura bidimensional sobre um suporte plano e único, jogando assim, de um modo ainda mais complexo, com a função da parede.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Consultar imagens Parte III/Capítulo 7.

¹⁷⁶ IDEM.

¹⁷⁷ IDEM

¹⁷⁸ Alexandre MELO; *Aventuras no mundo da arte*; capítulo parte IV: Lugares, Adriana Varejão – A carne das histórias; Edição Assírio e Alvim; Fevereiro 2003; Lisboa; pág. 304.

O trabalho de Adriana Varejão marca pela pintura atípica o lugar da carne através da identidade da matéria-prima tradicional rompendo com a bidimensionalidade. Ela ultrapassa literalmente os limites da tela, espalhando-se pelas paredes e pelo chão conferindo uma outra leitura ao espaço que pretende ocupar (um novo lugar irreconhecível, dentro do lugar da galeria)¹⁷⁹. Alexandre Melo designa-as como pinturas/esculturas, assume-as mesmo como espaços onde «o corpo deve estar contido e protegido, do mesmo modo que os azulejos protegem uma parede e esta, por sua vez, circunscreve a estrutura de um edifício. Trata-se de manter o corpo sob controlo.»¹⁸⁰

Há uma forte presença e referência ao colonialismo português no Brasil, levantando também sugestivas questões de identidade rebatidas nos azulejos enquanto ocupação de um lugar que não é seu. Aqui, a carne e o azulejo (que ainda hoje reveste algumas paredes de igrejas colonizadas, mantidas como património histórico português e brasileiro) surgem como metáfora visual e plástica, «a carne de uma comunidade social específica: as populações subjugadas do Brasil colonial e contemporâneo e as correspondentes formas culturais populares, em que a expressão corporal tem um papel destacado (dança, música e carnaval). A presença da carne torna-se, assim, a expressão da espessura de uma experiência histórica que não pode continuar a ser ignorada em nome de abusivas simplificações etnocêntricas.

Finalmente, a carne é ainda – a inscreverem-se aqui as especificidades femininas ou feministas da obra da autora – a expressão da irredutibilidade de uma memória e de uma experiência pessoais, biográficas, através das quais se manifesta a autonomia de uma afirmação autoral.»¹⁸¹

c) Pedro Calapez: pintura parietal/espacial (das duas às três dimensões)

Pedro Calapez¹⁸² é um artista plástico português contemporâneo que se destaca nos anos 80 pela sua proposta plástica dentro da vertente do *site specific*, com pinturas expansivas e de carácter instalativo, e também na atitude chamada de «regresso à

¹⁷⁹ Consultar imagens Parte III/Capítulo 7.

¹⁸⁰ Alexandre MELO; *Aventuras no mundo da arte*; *op. cit.*; pág. 304.

¹⁸¹ IDEM; pág. 305-306.

¹⁸² Pedro Calapez (1953) artista português que se destaca na primeira metade da década de 80 com o «regresso à pintura». Interessa-se sobretudo por um rigor metodológico onde o desenho é a estrutura fundamental. A arquitetura será uma das suas referências principais enquanto caminho de fachas, pontos de fuga e criação de novas paisagens inverosímeis.

pintura». O seu trabalho representa um foco de interesse pelos desenvolvimentos relacionados com a produção de imagens e a sua manipulação a nível espacial.

Calapez alude à noção de lugar, os seus «lugares da pintura» mostram um aspeto periférico da sua obra, importantes para o caso em que se verifica um intercâmbio entre a criação de um lugar, servindo-se do meio da pintura com a apropriação e diálogo com vários espaços arquitetónicos, através de diversos motivos pictóricos.

O seu trabalho revela-nos uma pintura que ganha corpo, confere-lhe massa, peso e espacialidade para possibilitar a intervenção e movimentação em torno dela, por parte de quem observa. Há uma multiplicidade e subversão das técnicas que serve esta noção de um lugar criado, em diálogo com a arquitetura que o suporta, pelo «desenho e pintura a óleo, acrílico, aguarela, pastel, carvão, e que por sua vez pode ser revertida em tijolo, troncos de árvores, madeiras diferentes, a lona, alumínio, papéis de várias texturas».¹⁸³

Outro fator importante no seu trabalho é a escala e as medidas que as peças apresentam que, conseqüentemente, podem influenciar a sua leitura e aquilo que querem recriar (lugar/espço) que revelam *a priori* rigor e precisão - «Igualmente importantes são as medidas do suporte e dimensões das peças, a sua relação e escala, geralmente submetidas a uma precisão e nem sempre a regras explícitas»¹⁸⁴; as suas peças pictóricas revelam uma forte inclinação para o abstrato e para a lógica, assim como a simetria e um raciocínio de sequências e seriações, num limbo entre a organização e a desorganização espacial.

Podemos relacionar o binómio de espaço aberto/espço fechado, sendo esta amplitude sugerida pelo artista como uma noção de um local que casa a repetição com a simetria, e assim possibilita a leitura de algo em aberto. Reinterpretando o seu ponto de vista, pode-se concluir a forte possibilidade de cada um poder continuar a trama sequencial.

A partir de várias fontes de inspiração, que cruzam influências vindas da pintura e os seus artistas dos séculos XVIII e XIX até ao Expressionismo Abstrato, no que diz respeito ao campo da cor e a sua vibração visual, passando também pela relação com a própria arquitetura enquanto edifício, podemos sugerir várias leituras para este trabalho com carácter escultórico e instalativo desde «histórias em quadradinhos, jardins, projetos arquitetónicos, ornamentos, talha de interiores, paisagens naturalistas (...)».¹⁸⁵

¹⁸³ Citação de Pedro Calapez lida consultada em <http://www.calapez.com>.

¹⁸⁴ IDEM.

¹⁸⁵ IDEM

Assume um evidente compromisso com o espaço e o lugar, por vezes, e com a preocupação pelo espaço que deve ser envolvente, apesar de inalcançável, que deve ser sentido e apreciado. Delfim Sardo conclui que «não há uma narrativa de personagens mas, sim, uma narrativa do espaço.»¹⁸⁶

Esta ideia de uma construção constante, bem como uma articulação de lugares habitados ou inhabitados é reforçada por João Pinharanda quando refere, no catálogo da Bienal de São Paulo em 1987 que «A pintura de Pedro Calapez afirma-se como uma prática de questionamento e esforço construtivo.»¹⁸⁷. As suas obras podem mesmo ser tidas como possíveis e credíveis construções arquitetónicas, como uma metáfora do espaço edificado que pode ser habitado, apesar de ensaiado e fictício pela via da instalação.

Este artista começa primeiramente por questionar quais os modos e os meios cabíveis e capazes de fazer comunicar a sua ideia, e continuar no âmbito da pintura enquanto forma de expressão. Este pensamento resulta nuns primeiros trabalhos ainda na década de 70, de carácter experimental e no âmbito da fotografia e vídeo (onde os ecrãs serão o ponto de interesse enquanto referente de luz e cor indefinidas). Assim, o artista começa a problematizar sobre as várias possibilidades de representação, enveredando pelo caminho do desenho aliado à expansão para o campo do tridimensional, ainda numa fase embrionária.

Os seus primeiros trabalhos tratam a instalação como forma de operar e resolver no espaço, pela criação de um palco onde serão trabalhadas todas as outras valências da pintura (luz, sombra, composição, linhas de força, desconstrução de volumes). Calapez aproxima-se assim de uma valorização imaterial de imagens que acontecem no ecrã. Desta forma, e para que estas imagens passem para o suporte da pintura, o artista resolve-as através do papel com a grafite, aguadas sobre tela ou ainda suportes metálicos ou de madeira. Estas primeiras peças ainda experimentais, previam o trabalho da luz dessas imagens cinéticas da TV a partir da gradação do preto e branco de uma forma desfocada.

A viragem dos anos 70 para a década seguinte faz-se sentir então pelo abandono destes ensaios que se fascinavam pelas ondas de luminosidade libertadas pelos ecrãs, onde passa a explorar o desenho a grafite em grandes dimensões. Os primeiros registos ensaiavam representações que começavam a sugerir lugares arquitetónicos e paisagens,

¹⁸⁶ Citação de Pedro Calapez lida consultada em <http://www.calapez.com>.

¹⁸⁷ Citação de João Pinharanda consultada em citação site <http://www.calapez.com>.

ainda não consciencializadas. Uma vez mais está presente a problemática da forma, do volume e do espaço no plano bidimensional que, a partir do final dos anos 80, conquista o lugar da tridimensão física (não apenas evocada pelas linhas que se desenham nas superfícies das telas, madeiras ou papéis).

Há uma vontade de se apropriar de objetos que se inserem em lugares do exterior, pela evocação de formas que lembram caixas, elementos naturais vegetais, animais, móveis, máquinas de guerra ou ainda padrões que se tecem num lugar etéreo. Um dos seus principais objetivos foi alcançar uma nova conceção de espaço, reforçando os contornos e os eixos de representação dos planos, muitas vezes pelos contrastes de fundos, objetos e sobreposição de planos de cor. Por este caminho, o espaço começa a ultrapassar a representação dos objetos, e Calapez passa a assumir o chão como palco e um fundo cénico como a parede da própria pintura.

A sua primeira instalação (apesar de coletiva com Ana León¹⁸⁸) lança algumas premissas de trabalho que serão inevitavelmente valorizadas e rentabilizadas ao longo de todo o seu percurso. Intitulada *Azulvermelho*, caracterizava-se por dois espaços (expositivos) forrados de tecido que convidavam o espetador a circular entre eles, calçado com um par de galochas, também elas pintadas. A intenção seria a de proporcionar uma pele sintética de um hipotético animal que revestia esses dois compartimentos. Esta instalação lançou a cor como ponto fulcral e apelativa nesta apresentação, elemento visual forte que mais tarde Calapez iria recuperar nas próximas pinturas-objeto.

A consciência e compromisso com a própria arquitetura é então claramente assumida com a exposição *Pintura sobre Madeira*¹⁸⁹, sobre a qual o artista assumiu que a intenção seria a de «criar uma sala de pintura (...). Conseguir entrar num outro mundo como numa nova sala de cinema em que só houvesse ecrã, como quando se desce a montanha russa – ser sugado pelo quadro»¹⁹⁰, e de uma forma gradual e coerente o objeto é elevado a um grau de depuração que alcança o lugar cénico definido pela sua própria presença. Esta depuração é justificada quando Pedro Calapez nos diz que «a minha ideia foi esvaziar: tirar as coisas que lá estavam a mais, as figuras, deixar o que

¹⁸⁸ Ana León artista plástica contemporânea de Pedro Calapez.

¹⁸⁹ Consultar imagens Parte III/Capítulo 7.

¹⁹⁰ Citação Calapez, em João, PINHARANDA; Pedro Calapez; Coleção Caminhos da Arte Portuguesa no Seculo XX; Editora Caminho; Lisboa (n.d.); pág. 13.

me prendia, as arquiteturas. Tirar a cruz e deixar os degraus; tirar o cadáver e deixar o leito.»¹⁹¹

O percurso de Calapez contempla ainda um vasto estudo sobre a pintura e a forma como esta se foi construindo ao longo dos séculos, remetendo-nos por vezes a referências renascentistas e maneiristas que acabam por contaminar as suas peças na década de 80. A história da arte será então a base do processo criativo no sentido de também ele perceber quais as soluções pictóricas já ensaiadas por outros, «a atitude renascentista era de prova; eu não quero provar nada, quero só ser absorvido por esse novo mundo que provoco. (...) o sentido que dou a essas coisas (...) é a ambiguidade (...) não me atrai a plenitude da representação do mundo.»¹⁹². O espaço será por isso o lugar de equação livre, o lugar clássico é distorcido para provocar e proporcionar um outro novo, tanto ao observador como ao próprio objeto.

João Pinharanda conclui assim que a pintura deste artista arroga a uma organização de «superfícies de ilusão e representação do espaço físico do real onde se protagonizam as metáforas das ações divina e humana; codificar as formas de apresentação artística do espaço, de modo a torná-lo simbólico.»¹⁹³. Nele há uma evolução de toda a carga simbólica e visual entre cores e linhas, onde são rebatidos os binómios de cheio e vazio, transparência e opacidade, brilhos e áreas baças.

No final dos anos 80 e no arranque da década de 90 o seu trabalho aproxima-se de um nível de saturação que permite a releitura de viver as suas peças sensorialmente estimulando e potenciando a capacidade de especular em torno dela «Calapez atingiu a capacidade de criar ambientes em vez de os recriar».¹⁹⁴ Este potencial conceito de «céu» tratado nos anos 90 mostra-nos uma evidente relação entre as arquiteturas-paisagens que questionam o seu destino, e que agora alcançam a possibilidade do lugar nesse mesmo «céu». Esta década é por isso, marcada por um estatuto erudito (assim designado por João Pinharanda), diferente do percurso no início dos anos 80.

O «regresso à pintura», dentro do próprio regresso físico e concetual a esta forma de expressão, no seu percurso, é também marcado pelas narrativas visuais que somos

¹⁹¹ IDEM; pág. 13.

¹⁹² Citação de Calapez e, João PINHARANDA; Pedro Calapez; Coleção Caminhos da Arte Portuguesa no Seculo XX; Editora Caminho; Lisboa (n.d.); pág. 13.

¹⁹³ Citação de João Pinharanda em, IDEM pág. 14.

¹⁹⁴ Citação de João Pinharanda em, IDEM pág. 18.

convidados a estabelecer, por exemplo, com *Cidades Contínuas*¹⁹⁵ marcada pela reflexão sobre a ideia do que é (e do que poderá ser) uma natureza-morta e uma natureza-urbana, como se fosse o outro lado da arquitetura-paisagem (próximo da ideia de Rosalind Krauss em que existem realidades paralelas que convivem entre a não-arquitetura enquanto paisagem, e a não-paisagem enquanto arquitetura).

A década de 90 é marcada também pela relação luz/cor onde o trabalho de Pedro Calapez se assume cada vez mais consciente de uma planificação de montagem implicada e indissociável da instalação no lugar, agora organizados por planos de cores que se espalham pelas exposições. Estes painéis remontam a plataforma de ação espacial, a sua organização acontece dentro de uma matriz de «linhas irregulares» à procura de linhas que nos remetam à paisagem, por vezes difíceis de serem alcançadas (por ultrapassarem o nosso campo de visão). O pensamento espacial mostra que se percebe «que cada opção do artista nasce de uma circunstância específica: do local de montagem, do local original de trabalho, da história que sustenta o próprio trabalho.»¹⁹⁶. Exemplo disso são duas grandes instalações que marcam este pensamento, *Memória Involuntária* (pelas sínteses cromáticas)¹⁹⁷ e *Campo de Sombras* (que nos revela um percurso de luzes e sombras desenhadas nesses mesmo lugar).¹⁹⁸

A partir do ano 2000 o artista explora novas soluções plásticas e reequaciona novos conceitos, mantém a fragmentação dos painéis enquanto matriz, onde casa a arquitetura como paisagem com o interior de memórias que não se veem. Surgem assim lugares de «arquitetura palacianas»¹⁹⁹ que se cruzam com outras funcionais.

O artista revela-nos parte do seu processo criativo quando estas pinturas se movem em paredes estanques para o centro da sala, que, por sua vez, se definem como periferia ou limite de termo. Até que ponto este redesenhar o espaço pode ser subvertido e rearticulado com a sugestão de ausência da noção de paredes e gravidade?

Delfim Sardo diz-nos ainda que se sente «uma preocupação com os mecanismos não canónicos de construção do espaço»²⁰⁰ sugerindo talvez uma liberdade pessoal e

¹⁹⁵ Esta peça é também de referir a importância da relação literária nomeadamente com a narrativa de Italo Calvino e pela envolvimento da criação de cidades simuladas que, e depois dos trabalhos em aguada, estes lugares são agora gravados em espessas plataformas de matéria orgânica (*alkyds*) que se vê, que se sente e que se revela no sulco vincado.

¹⁹⁶ Citação de João Pinharanda em *Pedro Calapez; op.cit;* pág. 25.

¹⁹⁷ Consultar imagem Parte III/Capítulo 7; *Memória Involuntária* (instalação Museu do Chiado, em Lisboa – 1996).

¹⁹⁸ IDEM; *Campo de Sombras* (instalação Fundació Pilar i Joan Miró, em Palma de Maiors – 1997).

¹⁹⁹ Citação de João Pinharanda em *Pedro Calapez; op.cit;* pág. 26.

²⁰⁰ Citação de Delfim Sardo, consultada em <http://www.calapez.com>.

criativa, de não ter que respeitar normas e regras enquanto disciplinas matemáticas e rígidas no que toca à edificação passível e real de um edifício/lugar, e sim numa possibilidade de (re)inventar lugares de afetos e de memórias, que são elevados a partir da interpretação e do olhar de quem vê (e sente) essa obra de arte. Podemos assumi-las como peças que convidam o espectador a uma ação.

Deste léxico, é de ressaltar o alfabeto de Calapez enumerado também por Alexandre Melo como «objetos, caixas, mesas, cadeiras, balões, espelhos, pontes arquitetónicas, sepulcros, castelos, muralhas e escadas, as paisagens naturais – lagos, montanhas, pedras, vegetal, mato, rios, floresta, casca de troncos da árvore, malhas de ramos»²⁰¹. Identificamos estes elementos que contêm história, identidade, origem, vida própria, carga simbólica e emocional, que o artista toma como fonte de matéria-prima para lhes conferir uma nova proposta plástica.

Por vezes remontam a influências tradicionais pessoais e culturais, quando algumas das suas instalações se propagam pelo chão e revisitam a ideia de mosaico e tapete, quando esta plataforma ganha significado, por sua vez estranha à tradição pictórica.

Para Calapez a arquitetura é um ponto de partida e não um ponto de chegada, o início do trabalho é a simulação, em desenho ou em pintura, do edifício, e seja ele no seu interior, exterior ou integrado num ambiente urbano. Para a presente pesquisa é uma forte referência pela arquitetura ser evidentemente o ponto de partida, e não implicar tal como o encerramento do trabalho plástico. O espaço é como o início para a criação de um lugar imaginado, que para sobreviver poderá ou não precisar deste sustento; para o artista a transparência «pressupõe o relacionamento de superfícies que se sobrepõem e podem ser vistas através de si, de trás para a frente e de frente para trás»²⁰².

Conclui-se que há um forte cruzar entre o que é pintura, instalação, espaço e arquitetura, há uma sugestão de um ato de vaguear (a mão que lança o traço sobre o papel) num determinado território, na busca de um lugar que confira proteção, refúgio, sensação de vazio que precisa de ser preenchido, assim como algum isolamento. Pedro Calapez assenta toda uma metodologia de trabalho numa matriz rigorosa, onde os territórios se tocam: «Território de antecipações e desvios: o trabalho do arquitecto. Território visando a sua fronteira: no contorno dos interiores. Território das passagens: sobre o

²⁰¹ Citação de Alexandre Melo consultada em <http://www.calapez.com>.

²⁰² Citação de Pedro Calapez consultada em site <http://www.calapez.com>.

movimento relativo entre o olhar e o que olhares. Território envolvido: do simulacro da casa, das fachadas sobre a paisagem, à representação enganosa.»²⁰³

d) El Anatsui: propriedade social e a vertente táctil

El Anatsui²⁰⁴ é um artista de origem nigeriana e que se destaca já no início da década de 90 e do ano 2000, com trabalhos de carácter instalativo, passando pela ideia de mosaico e tapeçaria a partir de materiais atípicos nestas práticas artísticas. Evidencia-se por isso na arte africana com peças visualmente fortes, e que evocam notoriamente outros lugares e outras culturas.

El Anatsui destaca-se nos anos 90 com uma proposta simbólica e cultural a partir da sua vivência, onde o barro, a madeira e a reciclagem de matéria-prima desaproveitada ganha dimensão e presença pela tecelagem de mantos gigantes, numa sugestão de pele orgânica instalada na vertical. Os seus trabalhos têm como base crenças tradicionais do Gana, e algumas das suas instalações assemelham-se a panejamentos e tecidos típicos da sua cultura (ex.: *kente* – tecido produzido pelas etnias de ashanti e ewê no Gana. Material produzido em algodão com uma carga simbólica significativa de representação real).²⁰⁵

O fator cultural ganha destaque no seu percurso, a sua identidade e referências culturais mostram uma forte relação com as suas raízes e a definição de um lugar, neste caso identitário, que pretendem também resgatar as suas origens apresentadas como que para além dos seus limites geográficos.

El Anatsui recorre a alguns temas já explorados, apela à destruição e reconstrução de materiais que surgem como metáforas para tratar assuntos relacionados com a vida (individual e coletiva, apelando à sua identidade e à construção do «lugar» de referência), experiência cultural, social e plástica, e as mudanças sofridas enquanto

²⁰³ IDEM.

²⁰⁴ El Anatsui (1944), escultor ganês, vive e trabalha atualmente na Nigéria. A sua obra acaba por contemplar algumas exposições de grande destaque, nomeadamente no Museu Nacional de Arte Africana (em Washington, 2008), no Metropolitan Museum of Arte (Nova Iorque, 2008-2009); participa também em bienais e encontros de artista, na Bienal de Veneza (1999 e 2007), Bienal de Liverpool (2002) e Bienal de Gwangju (2004).

²⁰⁵ Consultar imagens Parte III/Capítulo 7.

oriundo africano, pelas mudanças do seu país fruto do colonialismo e da conquista da independência pelo seu povo.

As suas peças proporcionam um forte impacto visual em grande escala pela feitura de enormes tapeçarias em latas, caricas, rótulos, tampas, pacotes de cartão e enlatados, entre outros objetos do quotidiano, claramente desaproveitados. Esta reciclagem apela igualmente à reconstrução e a uma tipologia de vida, uma política de cultura de aproveitamento e transformação das várias matérias. O seu interesse em recolher este tipo de objetos, e de lhes retirar o máximo partido plástico, explica-se com o facto de que este artista tendencialmente (e assumido por si mesmo), sente-se atraído por materiais que já tenham sido trabalhos pelo Homem, que já tenham sido submetidos a alguma intervenção/ação humana. Explica-nos que se sente «atraído mais por materiais que têm sido submetidos a uso humano considerável: morteiros, bandejas, raladores, latas, tampas de garrafas de bebidas. (...) Eu acredito que o que eu exploro não é apenas material, mas também um processo e logística, trato elementos com os quais ninguém lida, com grandes quantidades de materiais com os quais é difícil lidar»²⁰⁶. Alternar com outras matérias e fugir aos média mais usuais (como o vídeo, projeção, escultura, pintura) acaba por ser um dos principais objetivos de El Anatsui.

O artista mostra que também pretende chegar ao público, contaminar as massas e provar que, apesar das diferenças sociais e culturais, dos lugares serem por vezes distintos e que permitem um conceito de identidade diferente, diz-nos que «as pessoas às vezes vêem os meus trabalhos sem qualquer conhecimento prévio do seu contexto ou até mesmo dos seus títulos, e criam os seus próprios significados fora deles. Algumas interpretações revelam o quão próximos estamos enquanto seres humanas.»²⁰⁷. Poderá haver a sugestão de que apesar das várias condições identitárias, o princípio empírico e mais primitivo permite esta aproximação, reconhecimento e empatia com uma tipologia de trabalho que pretende aceder e tornar acessível outro fator cultural.

Neste ponto o trabalho de El Anatsui revela-se um forte contributo no sentido em que a intuição e o senso comum são valorizados pelas suas instalações de tapeçarias, promovem uma experiência e uma liberdade ao próprio observador de ter a capacidade de especular em torno de poder encontrar a partir do seu trabalho outras leituras, outras

²⁰⁶ Citação de El Anatsui, consultada em www.artdesigncafe.com ; tradução própria de «I am drawn more to materials that have been subjected to considerable human use: mortars, trays, graters, tins and, of late, liquor bottle tops. (...) I believe that what I explore now is not only material, but also process and logistics, elements that anybody dealing with huge quantities of material and difficult means has to grapple with».

²⁰⁷ Citação de El Anatsui, consultada em www.artdesigncafe.com.

identidades e outros lugares. Uma vez mais o convite ao toque, à exploração sensorial e ao reconhecimento de estímulos pessoais e emotivos são valorizados como ideia chave ao conhecimento e interiorização das propostas do artista.

e) Félix Gonzalez Torres: afetividade pela memória e utopia de proximidade

Félix Gonzalez Torres²⁰⁸ destacou-se com trabalhos que visavam propostas de instalação e esculturas de interação com o público, apelando a uma execução prática, simples e minimal, baseado num conceito profundo, pessoal, cultural e, de certa forma, identitário no sentido em que também ele (enquanto artista) procurou a sua identidade e o seu lugar de ação.

Evidencia-se na década de 80 onde nos conta que o primeiro estímulo e o conceito que o motivou às suas primeiras manifestações foi a ideia de uma arte pública. Algo que o surpreendeu e que despoletou nele a vontade de encontrar a diferença (ou a sua concordância), foi o facto de considerar que a arte pública podia ou não situar-se em espaços abertos, para ser considerada como tal, mas que um trabalho de intervenção e de instalação num lugar fechado longe da via pública, pudesse estar acessível à massa e assim chegar a esta noção de público alargado.

Para o artista há uma grande diferença entre a «arte pública» e a «arte num espaço público»; diz-nos que a distinção é feita pelo facto de que a arte pública (de intervenção, instalação e interação com o outro) deve ser algo verdadeiramente público, destinada ao público, às pessoas, são trabalhos feitos a pensar neste lugar que será habitado por espectadores, são feitos a pensar neles e (de certa forma, mas não só) para eles. Já a arte pública (de instalação na via pública, na rua, ou por comportar dimensões grandes demais e por isso precisam de ser apresentados além dos limites arquitetónicos) são trabalhos que não visam propriamente a preocupação em interagir com o espectador, mas sim qualificar um lugar/espaço urbano.

Assim, pela sugestão de leitura de Torres, podemos encontrar duas ideias distintas, a de que na arte pública podemos ter a distinção de dois termos, aquele que é público por

²⁰⁸ Félix González-Torres (1957-1996): artista de origem americana, que desenvolveu um percurso artístico curta mas incisivo na arte da instalação e da escultura; o seu trabalho acaba por ser o eleito para representar Pavilhão dos Estados Unidos da América em 2007, na 52ª Bienal de Veneza.

estar disponível ao olhar crítico de todos, e o outro que pretende um trabalho corpo a corpo, de interação e proporcionar uma experiência (coletiva ou individual).

O artista fala-nos de construções ideológicas no sentido em que as múltiplas leituras de uma peça em vários momentos permitem diferentes conclusões, que se podem complementar ou anular outras contrárias, uma vez que sem a participação do público não haverá resultados verdadeiros e sentidos. Esta participação e interdisciplinaridade de várias valências (instalação, arte de intervenção, escultura) quer mostrar que o motor da ação está na ideia/conceito e não na sua execução física final. A sua execução será uma consequência pela necessidade de tornar visível e palpável, mostrar que a ideia enquanto ideia não é reconhecida, mas quando resolvida e transformada na «coisa objetual» passa a ser verdadeira, existe e pode ser acedida por qualquer um de nós.

Neste ponto enquadrámos alguns trabalhos efémeros que Torres desenvolve. Eles nascem de facto como expoente máximo do toque, da participação e da constante ambiguidade construção e destruição. Gonzalez Torres explica que, a partir do seu trabalho e na sua opinião, a arte só é pública quando o espectador participa dela, nela e para ela²⁰⁹. O lugar privado sem ação não é lugar, e por isso considera que espaços públicos ou privados, que existem em grandes quantidades, só se elevam como «lugares» quando o espectador faz parte dele e se sente nessa condição, independentemente de estar localizado fisicamente num espaço considerado privado ou público. Sobre esta questão o artista diz-nos que «não se tratava apenas da tentativa de problematizar a aura da obra ou a sua originalidade, porque poderia ser reproduzida três vezes em três lugares diferentes e, no final, a única coisa original sobre o trabalho é o seu certificado de autenticidade. Eu sempre disse que estes trabalhos eram esculturas públicas, o facto de elas estarem instaladas e expostas num espaço privado não significa nada – todos os espaços são privados, você tem que pagar por tudo.»²¹⁰.

Quanto aos temas, este atravessam conceitos como os da efemeridade, morte, amor e perda, orientadas por fatores condicionantes políticos, sociais e pessoais. Há uma influência dos anos 60 (apesar do seu percurso começar a ganhar expressão por volta

²⁰⁹ Consultar imagem em Parte III/Capítulo 7 – observador que interage com a obra.

²¹⁰ Citação de Félix González-Torres consultado em <http://www.queerculturalcenter.org>; tradução própria [It wasn't just about trying to problematize the aura of the work or its originality, because it could be reproduced three times in three different places and in the end, the only original thing about the work is the certificate of authenticity. I always said that these were public sculptures; the fact that they were being shown in this so-called private space doesn't mean anything - all spaces are private, you have to pay for everything].

dos anos 80), pelo carácter instalativo que as suas esculturas apresentam, bem como o convite a participar delas. Uma ação real e que transforma a leitura da peça, onde o tempo e espaço são preponderantes na forma como os trabalhos se metamorfoseiam ao longo das várias leituras, interações e visualizações.

Há ainda assim uma aura poética e uma consciência daquilo que é efémero, do medo de perda. Este artista primou pela máxima proximidade entre o seu trabalho e o espectador, onde este sujeito poderia levar consigo parte integrante da sua instalação. Aqui, Torres toca em vários pontos de interesse, o fato do trabalho ser efémero e a capacidade de levantar questões contraditórias de continuidade e/ou efemeridade, uma vez que as suas peças podiam ser acrescentadas ou só eram completamente concluídas quando o ultimo espectador levasse consigo o ultimo bocado do seu trabalho.

A matéria-prima utilizada varia consoante a ideia subjacente, acabando muitas vezes por utilizar rebuçados, lâmpadas, relógios, pilhas, papel, ou outra tipologia que permita uma associação quase instantânea ao registo do tempo. Estes materiais servem também o conceito de término, algo que mais tarde ou mais cedo irá acabar, funcionam como uma metáfora para o conceito de morte e/ou vida, no sentido em que a instalação terminará após relação direta com quem a observa, ou pela capacidade de renovação e acréscimo infinito até nunca se acabar e proporcionar sempre esta experiência e interação com o público.

Podemos concluir que as suas peças marcam pela capacidade de mutação, são trabalhos que traduzem a vida e a morte a partir da perspetiva muito pessoal do próprio artista (doença e morte do companheiro). Também se pode encontrar o termo de identidade, ou a procura da mesma nestas instalações, e o convite à sua vivência pelo carácter privado, social e/ou público. González Torres pretende chegar a todo o tipo de público: «Eu não quero fazer arte apenas para as pessoas que sabem ler Fredric Jameson sentadas numa cadeira Mackintosh. Eu quero fazer arte para as pessoas que assistem ao Golden Girls (série televisiva dos anos 80 de quatro mulheres de meia idade, solteiras e/ou viúvas) e que se sentam numa grande poltrona marrom. Eles também fazem parte do meu público, espero. Da mesma maneira que aquela mulher e o guarda fazem parte do meu público.»²¹¹.

²¹¹ Citação de Félix González-Torres consultado em <http://www.queerculturalcenter.org>; tradução própria «I don't want to make art just for people who can read Fredric Jameson sitting upright on a Mackintosh chair. I want to make art for people who watch the Golden Girls and sit in a big, brown, Lazy-boy chair. They're part of my public too, I hope. In the same way that that woman and the guard are part of my public».

f) José Maças de Carvalho: lidar com o «não lugar»

José Maças de Carvalho revela que o seu enfoque, a partir dos anos 80, debruça-se sobre conceitos relacionados com a circulação de géneros e massas, viagens e deslocações. A representação mental, social e cultural do corpo, sinais, símbolos e modos de vida, são fatores que se cruzam com aspetos económicos, e que, por sua vez, são constantemente especulados (e geram essa especulação em torno de si próprios). Nesta década podemos salientar o enfoque particular sobre temas relacionados com o suicídio, a «livre iniciativa», o orgasmo e a recompensa, por vezes ideias confundidas de uma forma consciente e intencional.

O seu trabalho reúne imagens a partir da fotografia, no sentido de mostrar uma memória, não só num registo como também pela sua fisicalidade e significado. A ideia de um passado atribuído a cada imagem pelo registo fotográfico, viver dessa nuance de conservar uma memória através da imagem.

Aqui encontramos o fundamento de procurar (e de encontrar) uma produção de memórias que compilem identidades tanto históricas como culturais, sendo estes os fatores chave dos quais se serve como mote à criação deste espólio. A sua intenção é a de trabalhar a fotografia como meio, e traduzi-la numa estratégia instalativa servindo-se deste registo para proporcionar um lugar instalado num determinado espaço físico. A partir da década de 90, o seu processo de trabalho desvia-se no sentido de reencontrar a fotografia agora como um meio de reflexão da «“memória coletiva”, hibridizada pela correlação da “memória pessoal” com a “memória fotográfica”»²¹², a relação que estabelece entre as três memórias.

Na obra de Maças de Carvalho podemos encontrar uma interdisciplinaridade entre vários fatores condicionantes, o artista não se limita a propor uma prova de permanência pelo registo fotográfico, ou então a construção de arquivos sucessivos no colecionar memórias, identificam-se como «sintagmas culturais».²¹³ A interação com o público é feita a partir da instalação, não só fotográfica, mas dinamizada também com focos luminosos que proporcionam uma determinada ambiência (um lugar simulado e que interfere com a leitura do espaço e da obra). Muitas vezes estas propostas convidam o espectador a colocar algum dispositivo (auscultadores ou óculos), e que consequentemente culminará num pensamento crítico construído a partir desta fruição

²¹² Carlos VIDAL; *Imagens sem disciplina: meios e arte nas últimas décadas*; Lisboa, Vendaval 2002; pág.133-149.

²¹³ IDEM; pág.133-149.

sensorial e conceptual. Muitas vezes, estes objetos tecnológicos levam o observador a desempenhar uma ação dentro da própria obra (ex.: fazer tiro ao alvo a palavras). Podemos dizer que há claramente uma mensagem e um apelo para mexer na obra, e só assim ser passível de lê-la e entendê-la.

Todo o trabalho de José Maçãs de Carvalho é igualmente transversal ao conceito de arte pública, e aqui encontra-se o foco de interesse para a presente pesquisa. Quando a obra exige o conceito de arte pública, os seus projetos acabam por se revelar ambiciosos (graças à escala e local de intervenção que muitas vezes interfere com a logística de uma cidade e sua sociedade); por este motivo estas propostas passam por uma primeira fase ensaística através de maquetas que projetem e esquematizem a intenção principal.

Projetos desta natureza, e para que resultem na sua plena eficácia, deverão ser acessíveis à massa e aceites como o próprio espaço. «Isto é, não pode haver uma ajustada e pertinente intervenção no espaço público, sobretudo o de grandes cidades, sem que essa intervenção, dir-se-ia antes mesmo de veicular os seus conteúdos analítico-críticos (eventualmente políticos), contenha, em simultâneo, a sua definição de espaço público – estruturando-se também enquanto espaço público.»²¹⁴ Este lugar cria e reúne em si as condições necessárias para proporcionar a relação entre sujeito/objeto para que esse espaço inócuo, imparcial e inerte, ganhe proporção e dimensão no sentido de estabelecer alguma relação conceptual, sentimental, emocional e/física

A questão central como charneira, na obra de José Maçãs de Carvalho, mostra-nos que, «uma intervenção no espaço público, portanto, tem de ser também ela espaço público. (...) Vejamos: mesmo que a intervenção seja de natureza crítica, procurando contrair proposições de natureza celebrativa (o monumento de que falava Walter Benjamin, quando nos dizia que todo o documento de cultura é um documento de barbárie), mesmo que se procure o anti-monumento por oposição à “arte” comemorativa, por variadas razões, a arte pretensamente crítica culmina numa entidade de legitimação e confirmação do poder no espaço onde pretende intervir (cumplicidade, tópico adorniano). E disso dever-se-á ter autoconsciência»²¹⁵.

O seu processo criativo atravessa dois conceitos chave, um em que contempla dois problemas estéticos, debruçando-se e confrontando-se com a inevitabilidade da absorção e homologação no espaço público; nele considera-se uma total integração de

²¹⁴ Carlos VIDAL; *Imagens sem disciplina: meios e arte nas últimas décadas*; *op.cit.*; pág.133-149.

²¹⁵ IDEM; pág.133-149.

todos os fatores influentes sejam de carácter cultural pela sua institucionalização, ou pela contracultura que promove a crítica e a reconstrução do conceito. Já o outro conceito caminha no sentido de tratar a crise da ideologia e da imaterialidade, pelo aparecimento das artes performativas e que, logo que absorvida e divulgada, também determinam o próprio espaço público.

g) Cildo Meireles: sensorialidade e política

Cildo Meireles²¹⁶ destaca-se na década de 60 na arte de instalação brasileira, pela criação de objetos e peças *in situ* que partiam de um princípio sensorial e de fruição do espectador. Há uma notória intenção de evoluir do bidimensional para o tridimensional, e assim confrontar-se com este terceiro eixo que se manifesta física e arquitetonicamente.

A sua geração acaba por ser bastante influenciada pela arte conceptual; neste sentido o seu registo acaba por seguir algumas premissas partilhadas pelas mesmas intenções e ideias plásticas. Aqui as suas obras começam um diálogo notório numa vertente mais poética e social num contexto muito específico da cultura e política brasileira de época, atravessando igualmente problemáticas gerais sobre a estética.

Assim, esta primeira década acaba por orientar e definir a sua estrutura de trabalho e prepara o início de um processo criativo alargado que, na viragem para as décadas seguintes, o artista assume numa postura mais política e de crítica perante a ditadura militar. Através da conceção e construção de objetos que apelam ao tato e à quebra da barreira entre observador e obra, Cildo pretende estudar e testar a falibilidade da perceção humana, todos os seus processos de comunicação, e proporcionar um nível de relacionamento entre o seu trabalho e o espectador.

Há em todo o percurso uma exploração da sensação de uma memória e um reportar a mente à reconstrução desse lugar lembrado a partir das suas instalações. Esta prática exploratória por vezes pode mesmo passar por campos mais físicos, pela reconstrução de sensações gustativas, térmicas, orais, sonoras, visuais. Por sua vez, estas experiências são assumidas como a chave principal para a fruição estética, no sentido em que

²¹⁶ Cildo Meireles (1948) artista brasileiro que se destaca na arte de instalação e comunicação direta com o espectador, para além dos limites da galeria. De destacar será o Prémio Velázquez de las Artes Plásticas (2008) atribuído pelo Ministério da Cultura de Espanha.

precisamos de vivenciar esse lugar; conhecemo-lo através do senso comum e da relação física e primária que estabelecemos intuitivamente com esse lugar (instalação). Os materiais acabam por ter um papel também bastante importante, para que o observador se reveja neles e os identifique a partir do seu mundo conhecedor (muitas vezes do uso do quotidiano).

Nos anos 80, apesar da massa artística regressar à prática da pintura, Cildo Meireles não regressa a técnica. Mantém o seu registo na arte do objeto instalado e na recriação de lugares interventivos, reafirma o seu compromisso para com o público acrescentando agora uma vertente tecnológica e interativa nas suas peças.

Desta forma, podemos concluir por uma forte interdisciplinaridade que, da mesma forma que o sujeito precisa de estar aberto a todas as faculdades sensoriais para conhecer o exterior, reportando-se então ao seu interior, também o trabalho deste artista marca uma gradual relação entre várias técnicas que acabam por se complementar e por articular da melhor forma a sua principal intenção (de interior) com o espectador e proporcionar-lhe uma experiência a partir da sua obra.

Cildo Meireles integra nesta pesquisa como artista de referência pela sequência e encadeamento de ideias, conceitos e a sua resolução prática. A primeira reflexão e conquista do lugar (instalação nos anos 60), a forma como articula o lugar e o molda para proporcionar o estímulo (anos 70 com a interação pública) e a recolha das sensações provocadas no corpo enquanto mecanismo de conhecimento. O gesto cresce para e no espaço, conquista e manifesta a sua expansão, e assume uma figuração no reconhecimento deste corpo no seu lugar.

O artista pensa e resolve o lugar (plástico), tendo como premissa a importância da leitura sensorial despertada pelo seu trabalho, na expectativa de estabelece uma relação física e próxima (de experiência) com o observador. Uma vez mais, Alexandre Melo conclui que:

(...) trata-se de inventar construções físicas vocacionadas para a sedução, envolvimento e fruição sensorial de um observador que assuma como participante. Também parece problemático que um artista que reivindica a prioridade da experiência sensorial seja no essencial um artista conceptual, a menos que se dê a noção de arte conceptual uma definição tao ampla que toda a arte tenha de passar a ser considerada conceptual.

Para Cildo Meireles o trabalho artístico é a produção de um ensejo para uma experiência física que fique como memória de uma passagem vivida pelo

corpo e a imaginação. Cildo Meireles gosta de contar uma história de infância em que, tendo avistado ao longe um vagabundo que acendia uma fogueira para passar a noite, aguardou ansiosamente a manhã imaginando o que iria encontrar no local onde o caminhante pernovernou: no meio das cinzas, encontrou uma pequena casa feita com paus. Talvez esta história nos ajude a pensar o lugar e o papel do artista e do público, da obra de arte e da sua exposição, no quadro do nomadismo generalizado da circulação artística atual.²¹⁷

h) Dennis Oppenheim: lugares visionários e novas utopias

Dennis Oppenheim²¹⁸ é um artista norte-americano que inicia o seu percurso ainda na década de 60, num contexto ainda de formação no âmbito do *Earthwork*. As suas primeiras manifestações surgem com intervenções em ambiente natural, e em território rural. Estes trabalhos assumem um primeiro carácter efémero e já de grande escala.

O artista contempla várias práticas dos anos 70 à atualidade, desde a fotografia, *body art*, escultura e performance. Mas afirma-se na arte de instalação e o princípio da construção no lugar, num limbo entre a escultura e a arquitetura, com a concretização de peças que esmagam a escala humana.

Numa fase posterior e mais incisiva, na década de 70, manifesta-se com um corpo de trabalho baseado na interdisciplinaridade entre a escultura, a performance e a fotografia. O seu percurso acaba por balizar três momentos diferentes mas complementares, no sentido em que nos anos 70 existe uma exploração dos limites do risco pessoal, a sua transformação e a própria comunicação subjacente a essa intenção. Estes trabalhos enquadram-se num registo da *Body Art*, usando o seu próprio corpo como ferramenta de trabalho e suporte principal para a representação ou documento de ação. Neste caso

²¹⁷ Alexandre MELO; *Aventuras no mundo da arte*; capítulo parte IV: Lugares, Cildo Meireles – uma jornada; Edição Assírio e Alvim; Fevereiro 2003; Lisboa; pág. 297.

²¹⁸ Dennis Oppenheim (1938-2011) artista norte-americano que se evidencia no início da década de 70 e que, a partir da década seguinte, os seus trabalhos ganham um forte caráter irónico, aproximando-se também de uma postura pós-modernista do Neodadaísmo e da Arte Pop. Uma das obras a destacar dessa época é *Annual Rings* (1968), e daí em diante as suas esculturas que se assumem por norma figurativas, estão próximas da ideia do ready-made e pela manipulação da escala dos objetos tratados, analogias formais e a alteração dos materiais. Numa proposta já mais próxima do século XXI, *Finger Churches* (1994) e *Device to Root to Evil* (1996) mostram a última intenção plástica na resolução de peças escultóricas/arquitetónicas (consultar anexos). Consultado em <http://www.infopedia.pt>, em 13/05/2012.

surge a fotografia como registo e documentação, que reporta ao tempo e ao espaço que aquele corpo experimentou e que irá contextualizar o observador.

Nos anos 80, o artista abre um novo capítulo no seu percurso que reflete sobre mecanismos, construções complexas estabelecendo agora uma metáfora física, visual e sensorial com a realidade até aqui conhecida. Aqui encontramos a escultura como forma de transformação e (re)construção de objetos oriundos do quotidiano; corpos mecânicos sem função aparente, animados por luz e som, primam pela importância mental que o objeto (a «coisa») poderá ter ou proporcionar.

E nesta relação de uma peça de carácter instalativo em grade escala, com mecanismos próprios e que desafia a própria arquitetura, nos anos 90 até à atualidade (ano 2000), conquista outra valência do seu trabalho pela fusão permanente entre a escultura e arquitetura, não havendo um limite definido, exatamente pela intenção de questionar a nossa escala perante essa arquitetura que poderá ser como um lugar esmagador.

Fala-nos então de uma dupla metáfora a partir das suas construções: a procura da superação do problema da identidade da arte como uma coisa que reflete e se autodefine. E a construção de um universo imaginário, simbólico, mental, por vezes infantil e histérico que nos toca a temas da vivência humana e urbana. Assume o principal objetivo de elevar a figura humana a uma escala arquitetónica, esmagadora e quase antinatura.

PARTE II

6. PROJETO PESSOAL

Este ensaio começa com referencia a Bachelard e à noção de gravidade, noção de devaneio e o poder da imaginação na leitura das peças instaladas (propostas em formato de projeto, com uma peça final concretizada à escala real de 1:5).

O projeto prático pessoal na sua vertente plástica visa abordar alguns fatores importantes no sentido de proporcionar a criação e a fruição de um lugar imaginado. Sendo o mesmo imaginado a partir de um corpo/matéria viral, que para ser conhecido terá de ser sentido, o mesmo apela à exploração tátil e à evocação sensorial do espectador/observador.

As ideias chave passam pela noção de corpo e volume, tato e visão, peso e massa (do nosso corpo e da «coisa» que vem do recanto desse lugar), e o motor fundamental da imaginação apresentado a partir do pensamento de Gaston Bachelard em *A terra e os devaneios da vontade*.

A vertente prática dedica-se à recolha de vários ensaios e à seleção e criação de uma peça em mosaico, que se destina a um lugar amplo e público, e que pretende proporcionar um outro lugar encenado a quem o habitar (observar). Propõe-se provocar alguma reação/sensação que apele aos outros sentidos em múltiplas leituras, procura-se facultar um lugar para quem interpreta. Haverá algum meio-termo (lugar que alguém possa ocupar) entre quem cria e quem observa? O que é que passa de um para o outro? (assumindo um compromisso entre quem cria, o lugar trabalho e quem interpreta).

O projeto prático desenvolve-se pela concretização final de uma maquete à escala de um quinto da realidade (1:5); a escolha da modalidade de maquete surge pela dificuldade em abarcar espacial e temporalmente uma peça de intervenção com dimensões ambiciosas (4.5 x 10 x 4.5 m) e pela dificuldade da sua execução final. Este ensaio

físico não visa testar a resistência de materiais, propõem sim a simulação desse lugar e dessa «crosta» articulada com o recanto e que permite o seu registo fotográfico a partir da integração (virtual) nos lugares escolhidos. Todo o processo criativo desenvolve-se em torno de várias formas de registo, entre desenhos esquiços à escala (pormenores ampliados à mão levantada a partir da projeção), esboços a partir da observação de vários lugares públicos (abertos ou fechados), e maquetas que pretendem mostrar e orientar a escala da peça com a escala humana.

A partir dos devaneios de Gaston Bachelard, e «a imaginação material e a imaginação falada»²¹⁹, o autor conta-nos que «a imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa “função do irreal” que é psiquicamente tão útil como a “função do real” (...)»²²⁰

A imaginação acontece como o fator que ajuda a criar, a ler e a alargar a noção de um lugar que não existe, mas que a partir da sua materialização, poderá surgir e ser concretizada. Apelamos, tal como Bachelard, a uma percepção e a uma memória deste conceito de lugar para nos inserirmos nesta sugestão de espaço/recanto, a partir da intervenção espacial e local. A produção mental de imagens permite a especulação e o ato de fantasiar a partir de algo externo e visual, que nos estimula e proporciona uma relação interior e ajuda a gerar imagens sequenciadas, a partir da materialização da «coisa».

Esta correlação entre a obra e a fruição dos sentidos é procurada por quem observa; este sujeito pode entrar na peça e percebê-la através da visão e do tato, e das impressões recolhidas a partir da escala quando esta pretende ultrapassar a condição física humana (acima da nossa cabeça, além dos nossos braços e para lá dos nossos pés). O observador é tomado como um corpo, inicialmente de referência mas posteriormente auxiliar, dentro da proposta prática, onde se tenta enquadrar. Olhar para o recanto e imaginar a partir dele, faz nascer qualquer «coisa» que vem em sua direção ultrapassando-o.

Bachelard explica que «o devaneio comum é um dos seus aspetos mais simples. Mas teremos muitos outros exemplos da sua atividade se aceitarmos seguir a imaginação imaginante em sua busca de imagens imaginadas (...)»²²¹ - é neste ponto que se procura clarificar esta vontade de estimular o observador quando em contacto com estas simulações de lugares preenchidos de matérias (visuais e tácteis), que mostram um

²¹⁹ Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição 2008; pág.1.

²²⁰ IDEM; pág.3.

²²¹ IDEM; pág.3.

corpo estranho que advém do rizoma, que não se controla e que pode tomar proporções gigantescas.

Quando o filósofo nos fala da uma imaginação imaginante, que procura e encontra alguma imagem imaginada, esta proposta prática também procura esta ideia de permitir dilatar o horizonte (neste caso, a ideia de recanto como um ponto de fuga e de ponto de partida) e gerar outras imagens que a façam crescer e expandir-se aleatória e organicamente.

Vê-se um corpo orgânico que se expande como uma praga e que gera outros recantos. A partir da aglomeração de tesselas que se vão organizando, este corpo poderá contaminar outros (re)cantos e permitir outros lugares (os lugares geram lugares). Continuando com Bachelard, «As minhas imagens são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humana»²²², do recanto e da noção dos três eixos orientadores (x, y e z)²²³ revestem-se as paredes e o chão com um corpo que alude a uma pele ou a uma crosta modelada. Esta surge como uma superfície que pretende cobrir outra, não pela noção de ferida ou pelo processo de cicatrização de um corpo ou alguma superfície, mas como uma «coisa» que reveste, que come, que cobre, protege, esconde e contamina a superfície inócua e límpida (ou aquela que já lá estava antes de ser invadida pela praga).

Assim, esta imagética acaba por nascer sempre (ou quase sempre) da mesma fonte, o humano e a sua imaginação; «É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos (...)»²²⁴ revelando assim a interdisciplinaridade entre aquilo que é imaginado e quem imagina, o que é o lugar exterior e, por conseguinte, o seu interior.

O imaginado já está no lugar exterior, que por sua vez lança as premissas necessárias à criação do lugar interior, sempre a partir de quem observa/imagina. Talvez se possa dizer que o imaginado está para o exterior, assim como o ato de imaginar estará para o interior; há um confronto visual exterior e uma assimilação dessa imagem no seu interior.

²²² Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição 2008; pág.3.

²²³ Falamos da perspetiva como um aspeto importante, determinante e a ter em consideração quando se fala em Espaço por ser a sua forma de sistematização do mesmo. A perspetiva pode ser considerada como «convergente» ou «divergente», dependendo da existência interna ou externa de um ponto de confluência das linhas da superfície do quadro (definição própria a partir do conceito lato, na língua portuguesa).

²²⁴ Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade*; *op.cit.*; pág. 4.

Bachelard quando termina a reflexão sobre *A imaginação material e a imaginação falada* diz-nos ainda tal «é, precisamente, um tema de totalidade. Requer a convergência das impressões mais diversas, das impressões que vêm dos sentidos. É com essa condição que a imagem assume valores de sinceridade e seduz o ser em sua totalidade».²²⁵

Ainda sobre *A psicologia da gravidade* Bachelard evoca pela última vez a leveza que

(...) para si nasce do peso, e reciprocamente, pagando imediatamente o favor da sua criação, ambos aumentam em força na proporção que aumentam a vida, e têm tanto mais vida quanto mais movimento têm. Eles também se destroem mutuamente no mesmo instante, na comum vendeta de sua morte. Pois assim é feita a prova, a leveza só é criada se estiver em conjunção com o peso, e o peso só se produz se se prolongar na leveza.²²⁶

Com esta passagem, cita Leonardo Da Vinci²²⁷ e marca a sua reflexão acerca do nosso peso matérico e intelectual, pela noção de leveza e pelas múltiplas impressões que permitem a variação entre o chamado (segundo Bachelard) «peso psíquico» que acaba por rebater no verdadeiro «peso imaginário».

Quando nos deparamos com a imagem, o peso visual e a composição permitem uma leitura de ritmo e fruição, sendo ele um dos fatores determinante à leitura da peça. Esta noção de peso (pela leveza ou pela densidade) cria uma dinâmica visual pela oscilação entre aquilo que está mais preenchido da «coisas» e aquilo que está mais desanuviado.

A densidade do movimento das tesselas permite-nos reconhecer vários momentos de tensão ou dispersão, procurando a procriação de vários lugares dentro do mesmo corpo e do mesmo espaço a partir do primeiro ponto contaminado – o canto da sua origem.

Um pouco em busca da frase *bachelardiana* que diz «se pudéssemos entrar num estudo minucioso de nossas experiências oníricas, teríamos bem depressa algumas medidas de extrema sensibilidade ponderal de nossas impressões (...)»²²⁸, essa concentração ou

²²⁵ Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição 2008; pág.12.

²²⁶ Gaston BACHELARD cita Leonardo Da Vince, em *A Terra e os devaneios da vontade*. *op. cit.*; pág. 271-272.

²²⁷ Leonardo Da Vinci (1452-1519) foi uma das referências mais importantes da época do Renascimento pelo seu contributo a nível de desenvolvimento teórico e estético, como matemático, cientista, inventor pintor, escultor, arquiteto, poeta e músico (entre outras capacidades aplicadas e bem articuladas com a sua dedicação à invenção fosse pessoal, como social artisticamente). Bachelard cita este pensador provavelmente pela riqueza de espírito e a capacidade futura de teorizar a capacidade de abstração do Homem a partir da ideia de gravidade, e a forma como este sujeito se consciencializa quando confrontado com a sua massa, volume, força (mental e física) e versatilidade entre o que é peso e o que é leveza.

²²⁸ Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade*; *op. cit.*; pág.272.

dispersão de tesselas que sugerem dessa metamorfose, podem ser geradoras de uma imaginação motivadora desse praguejar.

Da metamorfose, surgem as formas orgânicas, sinuosas que, por vezes lembram elementos vegetalistas. A ideia de um corpo que se contorce, desmultiplica em pequenos fragmentos de azulejo e se apropria de uma superfície. Muito à semelhança de uma hera ou da raiz impregnada, estas tesselas dominam uma superfície e articulam-se aleatoriamente até estancarem numa forma. O conteúdo formal deve-se, não a uma associação direta e a uma imagem específica, mas à ideia de «qualquer coisa sinuosa e orgânica» (um corpo indefinido) que se transforma e se movimenta sinuosamente e que cresce sem uma matriz pré-definida.

Já sobre a verticalidade/horizontalidade destes corpos orgânicos, e a noção de que estamos perante algo que se relaciona física e visualmente com o observador em questão, «a verticalidade é uma dimensão humana tão sensível que por vezes permite dilatar uma imagem e dar-lhe, nos dois sentidos, para cima e para baixo, uma extensão considerável».²²⁹ A partir do momento em que a peça se depara com a junção do plano vertical (parede) com o plano horizontal (chão), assume que também ele se pode prolongar para lá do horizonte cabível no nosso olhar. Por vezes este plano vertical funciona como uma barreira, que obriga a um movimento forçado e adquire uma nova posição (a horizontalidade). Quando a peça é horizontal relaciona-se com o andamento do observador sobre ela, enquanto vertical relaciona-se com a postura vertical corpo a corpo e ultrapassa o limite que abarca os braços.

Esta ideia surge também a partir de Ribemont-Dessaignes²³⁰, em *Ecce Homo*, citado por Bachelard: «E a fumaça subiu para o céu / E a cinza caiu sobre os pés do inferno»²³¹, pela alusão direta à força da gravidade e a forma como nos relacionamos fisicamente com os lugares e com o que se passa neles. Bachelard fala-nos da noção de verticalidade para nos mostrar a ideia de crescente, a noção de vertical que faz algo crescer e ultrapassar-se.

²²⁹ Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição 2008; pág.273.

²³⁰ Ribemont-Dessaignes (1884-1974) foi um escritor e artista francês associado ao movimento dadaísta, que se destacou na área da pintura, poesia, peças, manifestos e libretos de óperas. Nesta passagem (acima citada) é destacada pela importância da leveza já referida por Leonardo Da Vinci, a forma como a leveza se eleva ao peso (enquanto metáfora visual para a relação peso/leveza e a forma como os binómios se podem complementar ou aproximar).

²³¹ Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade. op. cit.*; pág.273.

Alem das tesselas cerâmicas, encontramos a integração do espelho; este não como objeto mas como um prolongamento do lugar imaginado e que procura também cruzar esta ideia de verticalidade argumentada por Bachelard.

Também sobre esta noção de ilusão e prolongamento espacial, Michel Foucault volta a dar-nos o seu contributo no momento em que nos fala sobre o espaço e a construção da sua identidade. O autor fala-nos sobre o espelho como reflexo e expansão do lugar no momento em que:

(...) lidamos com uma heterotopia. O espelho realmente existe e tem um tipo de efeito de retorno sobre o lugar que ocupa: a partir dele, na verdade, encontro-me ausente do lugar onde estou, em que eu me vejo lá. A partir desse olhar que de certa forma é exercido sobre mim, das profundezas do espaço virtual que está no outro lado do espelho (...).²³²

Acrescenta ainda que «A heterotopia tem o poder de justapor num único lugar realmente diferente espaços e locais que são compatíveis uns com os outros»²³³, assumindo-se por isso uma heterotopia como a contaminação de varias realidades (lugares).

A vontade de querer criar estes lugares imaginados surge da necessidade de produzir imagens que traduzam a ideia de objeto onde o «emprego da vontade pode ser simplesmente imaginado, o objeto levantado pode ser simplesmente imaginário, mas as imagens são necessárias para que as virtualidades da nossa alma se distingam e se desenvolvam»²³⁴, ou pelo menos a sua materialização de ideia em qualquer coisa visual e palpável.

²³² Michel FOUCAULT; «De outros espaços: Utopias e heterotopias»; disponível em <http://ahameri.com/cv/Courses/CU/Cinema%20Studio/Foucault.pdf>; pág. 3 (tradução própria).

²³³ IDEM; pág. 4 (tradução própria).

²³⁴ Gaston BACHELARD; *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição 2008; pág. 283.

6.1 Mosaico e azulejaria: escolha de uma tecnologia

O azulejo remete à tradição portuguesa e, enquanto kitsch, surge também pela prática de cerâmica que é proposta como um reaproveitamento e valorização não só da tecnologia, como da própria matéria-prima.

O azulejo surge em Portugal no século XVI e perdura até ao século XIX, contudo a sua origem primordial acontece por volta do século XII em Espanha pela forte decoração geométrica e vegetalista (pela tradição muçulmana). O termo azulejo pretende designar a matéria-prima de cerâmica revestida e vidrada, proporcionando uma superfície brilhante e resistente. Este suporte está associado à arquitetura como uma valência interdisciplinar, para o revestimento de largas superfícies quer interiores quer exteriores. Os temas oscilaram entre relatos visuais e narrativos da história (e construção da identidade), situações de lendas, mitologia e forte iconografia religiosa. Através do revestimento da arquitetura pretendia-se ensinar o povo e fortalecer uma linguagem visual tradicional de determinada região.

A importância do azulejo está relacionada com a questão da identidade, o que acaba por ser revelador de um reportório português, uma atração cultural proporcionando um intercâmbio e um forte sentido cenográfico e monumental, relevando fortes potencialidades plásticas no que toca ao evocamento do observador enquanto ativo, participativo e que possa relacionar-se física e sensorialmente com a peça (neste caso, com a proposta do projeto prático).

Já no século XV o ladrilho, mais próximo da proposta do mosaico, surge igualmente pela exuberância de interiores mouriscos, e desta forma dá-se a aculturação que contribui em certa parte para a construção da identidade e de uma vasta interdisciplinaridade das várias técnicas, aplicações e modos de tradição. Esta troca, ainda hoje poderá ser sentida na expressão brasileira igualmente retratada na presente

pesquisa, através do trabalho de Adriana Varejão (efeito do colonialismo e a apropriação do azulejo à recriação de um novo lugar).

Hoje no século XXI, a proposta será a de resgatar este diálogo com o próprio espaço e a procura da valorização e alteração (releitura) desse lugar, numa ilusão ótica²³⁵ e expansão entre paredes e chão.²³⁶ Hoje a sua prática poderá não ser tão recorrente ou presente, poderá mesmo ter caído em desuso. Desta forma, e como ponto de interesse para a presente pesquisa procura-se problematizar e questionar se este desuso poderá de alguma forma comprometer ou potenciar a perda de identidade da tradição portuguesa.

Tomando igualmente como mote de reflexão, outras propostas de pensar e repensar neste tema, encontramos Victor Lopes²³⁷ que nos mostra que o azulejo faz parte da tradição cultural e visual portuguesa. Ele foi (e continua a ser?) uma forma de comunicação e um meio de expressão, onde este povo se notabilizou com o azulejo como *media* próprio.

Quem transponha os domínios da fronteira portuguesa, fica imediatamente em contacto com essa decoração particular e maravilhosa que são os azulejos. Desde a estação dos caminhos-de-ferro mais modesta até ao palácio mais sumptuoso, em pequenos templos religiosos bem como nas grandes igrejas episcopais e antigos conventos, revestindo fachadas inteiras de prédios, muros e bancos de jardim, o azulejo estende a luminosidade e policromia sedutora por todos os cantos desta formosa terra de miltons.²³⁸

O azulejo começa de uma forma tímida e sugestiva com a função de valorizar e destacar a arquitetura. De acordo com a pesquisa, conclui-se que o azulejo tem vindo a ganhar

²³⁵ Estas aplicações funcionavam como representações de elementos arquitetónicos na criação de ilusões espaciais «*trompe-l'oeil*, literalmente *engana o olho*» que pretendiam evocar uma desmultiplicação do próprio espaço.

²³⁶ Segundo últimas pesquisas publicadas sobre a história e investigação do azulejo português, e a forma como esta matéria continua a testemunhar a identidade portuguesa, referem-se Dora Alcântara (Brasil) e Ana Margarida Protela Domingues (Portugal).

²³⁷ Victor Sousa Lopes (1949) é formado em ensino industrial e desde os anos 80 que investiga sobre a origem e restauração do azulejo, a nível internacional e nacional. Colabora com ensaios para revistas sobre o assunto, nomeadamente para *o Jornal Independente, Diário Popular, Revista Vilas e Cidades, Revista Autores*, entre outros. Publica também estudos sobre azulejaria pela Imprensa Nacional – Casa das Moedas (2001), e destacam-se alguns ensaios como *Testemunho nas Paredes – Ensaios de Azulejaria* (ACD – Editores, 2001) e *A Palavra dos Autores – antologia de textos* (SPA 2007), entre outros.

²³⁸ Victor Sousa LOPES; *Testemunho nas paredes: ensaios de azulejaria*; Edição A. C. D. Editores; Lisboa 2001; pág.17.

alguma importância progressiva, de uma forma global, e que manifesta algum interesse num plano mais histórico e cultural.²³⁹

Em tempos (séculos XV – XVI) o azulejo era visto como a matéria-prima sempre associada à arquitetura que, com o passar do tempo (até aos dias de hoje), tem vindo a ser ultrapassado, não merecedor de uma releitura e reinterpretação plástica ativas (séculos XX – XXI). Há também um repensar na origem desta tecnologia, a sua função inicial, e reaproveitá-la a partir de um contexto contemporâneo, comparando e discutindo as várias formas de se encontrar na forma de site specific e instalação. O lugar fictício que convida o espectador a entrar na peça e a reconhecer um fator cultural e tradicional português poderá ser valorizado através do azulejo trabalhado em mosaico. Como Vítor Lopes refere, o azulejo surge como simples facilidade geográfica e matéria. O retirar partido da cultura de cada região, pelo clima (principalmente no centro e sul do país), as fortes características mediterrâneas e a forte abundância de argilas em solo, que fizeram com que uma matéria-prima despoletasse o seu emprego numa grande escala, no sentido de exuberar, comunicar, revestir e valorizar um espaço. Geograficamente podemos encontrar (e mapear) esta prática pela Península Ibérica, continente Africano (S. Tomé e Príncipe, Angola e Goa) e Brasil – onde encontramos algumas influências contemporâneas já mencionadas na presente pesquisa como estudos caso.

A proposta do mosaico surge pela intenção de explorar esta referência além da sua prática artesanal, outrora como testemunho nas paredes dos edifícios, praças comemorativas, simples ornamentação urbana, ou faiança artesanal para o quotidiano. Apropriando-se do azulejo cerâmico que contém em si história e referências culturais (coletivas e pessoais), há uma descontextualização consciente e a sua aplicação noutra encadeamento; continuará a existir referência à identidade do povo à qual continua a pertencer? Poderá continuar a ser associado e valorizado enquanto tal, por remeter o observador a um outro lugar articulado com a sua origem?

Numa primeira instância na procura desta resposta, «Ao longo da vida, a nossa identidade²⁴⁰ vai-se alargando (deve alargar-se) para o universal. Mas todo o universal

²³⁹ Percurso feito pelo contributo de ceramistas que se evidenciaram e trabalharam na área da cerâmica e azulejaria enquanto intervenção urbana, na valorização do espaço público; José Queirós, Vergílio Correia, Matos Sequeira, Reinaldo dos Santos, Santos Simões, Rafael Calado, José Meco, entre outros.

²⁴⁰ «Identidade é o conjunto de caracteres próprios e exclusivos com os quais se podem diferenciar pessoas, animais, plantas e objetos inanimados uns dos outros, quer diante do conjunto das diversidades, quer ante seus semelhantes».

tem o seu»²⁴¹, pela necessidade da existência da identidade, ou pela inevitabilidade e irreversibilidade que se consolida, e pelo contato com outras culturas. Será algo que se constrói, transversal ao tempo e que se identifica. A identidade poderá ser algo que nos permite reunir e construir a nível emocional e afetivo, reconhecemo-la com o passar do tempo que acaba por fortalecer as suas marcas e que nela sejam transportadas outras culturas.

A apropriação e adaptação do conceito de identidade baliza também a vontade de estabelecer a mesma relação entre «cá e lá», o lado do observador e o outro lado da (e na) obra. Por este motivo, e pela arquitetura como palco de ação mais evidente enquanto testemunho e lugar a intervir, os edifícios marcam as várias épocas, reunindo assim uma identidade a partir da memória.

A peça pretende remeter à especulação de um lugar fictício e imaginado, mas passível de ser integrado (pisado). Uma vez tratar-se de uma proposta onde o observador poderá participar dela, o mosaico além da sua questão de identidade e conceito subjacente, permite igualmente a sua exploração enquanto resistência e integridade física.

Esta matéria-prima conserva em si um revestimento duradouro, uma aplicação robusta e alguma maleabilidade na sua manutenção. Não será por acaso a sua aplicação no revestimento exterior de edifícios que continua a ser uma das eleitas para este acabamento e resolução plástica.²⁴² Propomos assim uma melhor e maior valorização desta aplicação enquanto técnica de comunicação e que se articule com o conceito de rizoma.

Contudo, esta técnica não vive sem o azulejo, embora por sua vez, este viva sem o primeiro; surge também pelo fixar da pintura, pela prática de cozedura do pigmento e a forma quase perpetuada que estas imagens poderiam ter. Esta pesquisa projetual ensaia a recolha desta ideia como uma mais-valia pela fácil manutenção, e que permite o diálogo entre o interior e o exterior.

enquanto conjunto significativo que nos ajuda a estabelecer códigos de leitura e articulação de conceitos, e «tem portanto diversas definições, conforme o enfoque que se lhe dê, podendo ainda haver uma identidade individual ou coletiva, falsa ou verdadeira, presumida ou ideal, perdida ou resgatada.», consultado em <http://pt.wikipedia.org> e em <http://www.priberam.com>.

²⁴¹ Fernando Alberto Torres MOREIRA; Identidade Cultural Portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade; Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; In pdf identidade (site); de Onésimo Teotónio de Almeida (em 1995)

²⁴² Exemplos de edifícios e intervenções públicas nacionais (consultar imagens em Parte III/Capítulo 7); artistas portugueses que contribuíram para a prática da cerâmica e azulejaria, recuperando e valorizando alguns pormenores da paisagem urbana - Nadir Afonso (1920), Eduardo Nery (1938), Júlio Resende (1917-2011), Júlio Pomar (1926), Maria Keil (1914-2012), João Abel Manta (1888-1982) entre outros.

Neste sentido, esta resolução prática e plástica acaba por levantar questões sobre a sua própria conservação, manutenção, manuseamento e interação com a peça e a forma como esta poderá seduzir o seu observador. Por este conjunto de situações e fatores físicos e práticos, propõe-se uma rutura com o limite da galeria (já conseguida noutras propostas plásticas e artísticas ensaiadas nos anos 60), e ir além da porta fechada que pode não comunica com o exterior. Quebra-se também a cerimónia entre o olhar, o ver, o interpretar, mas também e principalmente, pelo relacionamento físico (pelo tato).

O projeto prático acontece sempre no domínio da maqueta (em dois momentos), e pelo registo fotográfico (e de esboços complementares), em duas fases distintas mas que procuram complementarem-se:

(1) Maquetas

a. Ensaio à escala 1:50

O modelo revela-se a estrutura base e imprescindível (e cabível na visão global e total da fisicalidade da ideia) para permitir o entendimento da sua escala, relação com o corpo humano, convite ao afastamento e aproximação à peça (ideia de macro e micro, numa atitude ativa de um zoom constante²⁴³).

É apresentada a mesma maqueta em 3 circunstâncias também elas complementares:

- O molde para estudo de relevos e possíveis áreas dinâmicas;
- O molde para estudo de cores, definição de áreas numa paleta de azuis, brancos e vermelhos que permitam uma articulação visual e alguns destaques em termos de composição, luz e cor;
- Molde completo à escala 1:50, contemplando a proporção humana como referência espacial, e cabível no nosso campo de visão global.²⁴⁴

É igualmente criada uma cabine de instalação que reúne todas as condições desejáveis à sua colocação, e por isso ser uma proposta de site specific. Mesmo assim, pretende-se que este projeto seja considerado tanto para o interior como para o exterior, valorizando o lugar e proporcionando outro habitáculo dentro ou fora dele, como já anteriormente referido.

²⁴³ Consultar Parte III/Capítulo 8 – imagens de maquetas.

²⁴⁴ Os pormenores em loiça à escala trata (1:50), não aparecem representados pela escala muito diminuída (apenas estudo da cor e das tesselas).

Ainda neste momento, foram ainda consideradas outras propostas (esboços) que não chegaram a ser testadas tecnicamente.²⁴⁵

b. Ensaio à escala 1:5

Nesta segunda parte de investigação prática, agora dedicada ao teste e resistência de materiais, é eleita a peça que consegue reunir em si a maior parte dos atributos que ajudam a encenar esse novo lugar e que procuram valorizar da melhor forma a arquitetura desse lugar já existente (conceito de rizoma/praga, e pela relação com pelo menos dois eixos de projeção, a partir do recanto. Apela ao impacto visual e sensorial pela escala/toque/recriação de um lugar orgânico para além do limite do corpo humano), e que consiga cumprir os objetivos propostos.

Esta seleção faz também com que haja uma consciencialização e procura pela melhor resolução de problemas (conceptuais, visuais, plásticos e técnicos) na sua instalação.

Nesta proposta visa-se o teste e trabalho manual do corte de tesselas, estudo das várias dimensões possíveis enquanto réplica. A intenção é a de testar e visualizar uma peça mais próxima da que seria na realidade, e entender de que forma é que alguns objetos poderão ultrapassar a sua função e dimensão real, para um outro nível de ficção.²⁴⁶

A escala 1:5 é a proporção escolhida por se revelar aquela com um tamanho já generoso à sua concretização e execução, bem como aos testes dos respetivos materiais.²⁴⁷

²⁴⁵ Consultar imagens em Parte III/Capítulo 8.

²⁴⁶ Todas as peças de loiça (chávenas, pires, etc.) na proposta final à escala 1:1 serão ampliadas de acordo com este aumento. Prevê-se também para esta proporção, uma escala exagerada face à sua correspondência. Com este aumento significativo, procura-se proporcionar um universo ampliado (quase à lupa) onde o corpo do observador se integra e, de alguma forma, se enterra.

²⁴⁷ Consultar imagens em Parte III/Capítulo 8.

6.2 Implementação da peça de mosaico: a importância da fotografia como registo e ensaio *in loco*

Enquanto a construção da peça acontece [como registo final à escala (1:5)], a fotografia surge como o registo e o ensaio nos lugares físicos e reais que resolverá a implementação *in loco* da proposta. A partir do registo dos lugares públicos e urbanos, pretende-se mostrar uma outra proposta para essa cidade.²⁴⁸

Os lugares exteriores primam pelo contato direto com a luz natural e o cidadão, sendo este implicado nesta reação, surpreendido quando cruza a plataforma integrada. Já nos lugares de interior (salas de exposição²⁴⁹) a peça não concorre com restantes estímulos visuais exteriores, será a única marca incisiva e que captará toda a atenção, de certa forma quase esmagadora e visualmente caótica que, exageradamente, preenche e se deixa preencher nesse lugar fechado.

As fotografias permitem um afastamento do lugar e um enquadramento visual próximo do da realidade, quando a peça é fotografada *in loco* e quando surge quase como que uma vista aérea de um novo espaço alternativo. Assim, este resultado visual, cruza também uma proposta paisagística da intervenção local da peça de mosaico, explorando múltiplas valências e experiências quando se interage com ela.

A fotografia marca uma evolução visual, enquanto lente e forma rigorosa como olhamos (vemos) as coisas mundanas. Recuperando o pensamento teórico e plástico de José Maçãs de Carvalho, a fotografia será a evolução da lente que testemunha e problematiza a identidade num «não-lugar»; ela marca o seu tempo e regista o seu lugar.

Por este motivo a fotografia é o segundo medium escolhido para a exploração e investigação prática (que terá a mesma importância de registo e plasticidade como a construção em maquete da peça), no que toca ao registo espacial e visual da instalação.

²⁴⁸ Os locais escolhidos contemplam motivos de proximidade geográfica da área de residência e de pesquisa diária (lugares de passagem no dia-a-dia) - espaços públicos do Conselho de Cascais.

²⁴⁹ Salas de exposição da Casa das Histórias Paula Rego (museu de arte contemporânea em Cascais) no momento de encerramento do espaço museológico para mudança de exposições – Junho 2012.

Pela necessidade de simular a colocação final do mosaico no seu habitáculo, a fotografia revela-se como tecnologia mais capaz de nos remeter a esta ilusão visual e espacial, a partir do seu registo enquanto momento definido como «”aqui e agora”». ²⁵⁰

Recuando no tempo, no final do século XIX a fotografia é já uma forma de expressão, comunicação e de registo que a Europa na sua generalidade utiliza como forma de marcar o próprio tempo e de registar essa memória; o seu desenvolvimento esteve associado a várias vertentes de estudo e investigação, desde a ciência que encontra na fotografia um instrumento fundamental para construção de conhecimento, estudos sobre o movimento e a forma como este poderá ser representado e tratado cientificamente (a nível da representação do corpo humano) como nas artes visuais e início do cinema, pelas sequências criadas e inauguradas por Eadweard Muybridge ²⁵¹, com o desenvolvimento de múltiplas posições em movimento.

Enquanto a ciência encarou a fotografia como um «instrumento de dizer a verdade» ²⁵², as artes visuais agarraram a fotografia como outra forma de propor a imagem, até então já saturada no âmbito das belas-artes e pela procura de uma certa reciclagem no campo da visão e da sua representação; a pintura deixará de ser mimética e a fotografia passará a ser vista como o registo primordial desta verdade visual e temporal. Assim, a partir dos anos 70 esta ferramenta atinge o seu auge (tanto fotograficamente como televisivamente, pela invasão de imagens, levando à sua banalização) e, a partir da qual, José Maçãs de Carvalho problematiza:

O que procuramos numa fotografia? (...) Muitas vezes é preferível pensar na fotografia como suspensão do olhar porque a imagem que nos prende é aquela que induz um momento anterior de um momento depois daquele «aqui e agora». ²⁵³

²⁵⁰ José Maçãs de CARVALHO; «Imagens da fotografia», texto publicado parcialmente no catalogo Prémio Purificacion Garcia 2006, consultado em <http://www.curtas.pt>

²⁵¹ Que em 1872 mostra pela primeira vez a capacidade da fotografia, enquanto mecanismo de captação de imagens em sequencia, que sugerem o movimento de um cavalo a galope. Aqui o autor inicia o interesse coletivo pela representação e decomposição do movimento em fragmentos sem se perder essa noção de continuidade. Muybridge (1830-1904) foi um fotógrafo inglês que se destacou pela vasta pesquisa na fotografia representativa do movimento pelo cruzamento de várias camaras em simultâneo, dando igualmente um grande contributo para o surgimento do cinema (imagem em movimento).

²⁵² José Maçãs de CARVALHO; «Imagens da fotografia», texto publicado parcialmente no catalogo Prémio Purificacion Garcia 2006, consultado em <http://www.curtas.pt>.

²⁵³ IDEM.

Este registo permite uma visibilidade global da peça, e da proposta de impacto a que se predispõe. Num leque de várias opções, o trabalho prático manifesta-se multidisciplinar e multifacetado, podendo assim contemplar algumas situações de instalação e intervenção. Em cada um dos ensaios, este «corpo-mosaico» será lido a partir das diferentes experiências que são proporcionadas (ou induzidas), e da forma como o observador espectador ou passeante será convocado a participar dela.

Pretende-se uma especulação em torno dos espaços urbanos, espaços de dentro e espaços de fora; o carácter multifacetado questiona o uso de todos ou apenas do indivíduo como sujeito singular e ímpar. Por este motivo, apresentam-se seis sugestões de leituras, onde a fruição estética será diferente em todas elas.

O projeto prático, uma vez mais enquanto maqueta que se projeta no mundo real, considera algumas opções de colocação; os lugares que são eleitos assemelham-se pelas mesmas premissas, apesar de resultarem em experiências distintas. Todos eles deverão ser vistos como lugares de passagem, onde o observador espectador ou passeante se vê convidado a atravessar sobre ela; a escala manifesta-se como o fator determinante, por ser a projeção de um corpo não cabível na nossa condição física. Um lugar que nos transcende e nos ultrapassar, poder-nos-á levar à leitura de que fomos transportados para outra dimensão sem nunca termos saído da nossa plataforma de conhecimento e vivência (o lugar arquitetónico onde nos encontramos dentro da cidade, num sociedade). A escolha pessoal destes lugares arquitetónicos já existentes, procura ainda ser direcionada para fachadas ou praças que permitam este açambarcamento, mesmo quando entramos no espaço galerístico ou museológico, e esta fruição possa ser alterada (pela situação de cerimónia e respeito que o próprio espaço envolvente proporciona) sem perder a regra de passagem/atravessamento e que implica estar dentro do mosaico.

Esta pesquisa prática também pretende levantar outra questão: a peça expõe-se a esse uso por si própria? Ou precisará de uma pré-orientação que induza o observador a essa ação? A resposta ideal é a de que valerá por si mesma e, pelo estímulo do impacto visual e sensorial, procura-se que o indivíduo sinta essa vontade de entrar nesse lugar encenado e simulado no seu espaço quotidiano.

Para refletir sobre estas questões, sem sabermos se de facto serão esclarecidas, as atrações prevêem-se múltiplas e estarão diretamente relacionadas e dependentes do lugar arquitetónico onde serão instaladas.

a. Carácter lúdico participativo



Imagem A | Implementação da peça de mosaico num local de passagem | 10 x 4,5 m | Paredão de Cascais

Há uma atração visual, de carácter sedutor onde se promove um chamamento sensorial e matérico. O «observador passeante» é despertado por algo que reconhece não pertencer ao lugar arquitetónico onde se encontra; além de um chamamento contemplativo, é também ele participativo, e de dimensão lúdica.

Será intencional provocar alguma estranheza ao atravessar a peça enquanto passadeira, onde o passeante poder-se-á apenas dar conta algum tempo depois de que de facto encontra-se a atravessar esse lugar ambíguo, confrontando-se com uma experiência sensorial, numa plataforma surreal e de jogo visual.

b. Carácter contemplativo



Imagem B | Implementação da peça de mosaico no contexto museológico |
4.5 x 4.5 x 10 m | sala de exposição da Casa das Histórias Paula Rego

Numa segunda instância, o carácter lúdico perde-se quando a peça entra no espaço da galeria; este lugar promove também uma aura de cerimónia, respeito, veneração e contemplação relativo às peças apresentadas. Por este motivo, o observador será visto como um espectador expectante que, pela primeira vez, terá uma indicação junto da peça para percorrê-la procurando quebrar essa formalidade enquanto estiver dentro desse novo lugar.

Neste contexto a evidência de esmagamento será mais eficaz e notória, do que no espaço público exterior descrito na alínea acima [alínea a) carácter lúdico participativo]. Como o próprio espaço se aproxima da sensação de contenção, a peça assim que rompe com a brancura das paredes e com o chão livre (e que acaba também ele por ser pisado de uma forma pausada e pouco explorado), o observador espectador assume igualmente essa mesma tensão e, por conseguinte, a sensação de algo que é claustrofóbico nessa

sala. Igualmente pelo fato da peça se encontrar no interior, a própria altitude das paredes é rapidamente abarcada pela altura da peça instalada, enquanto o chão se torna ilusoriamente reduzido para dar espaço e lugar a uma passadeira de ladrilhos.

c. Carácter decorativo de praça



Imagem C | Implementação da peça de mosaico numa praça publica |
10 x 4,5 m | Praça do Município de Cascais

A instalação da peça em praças públicas, aparentemente, não acrescentará nada ao seu conceito; apenas o de ser atravessada de uma forma quase gratuita, mas que de alguma forma ainda causará algum impacto visual e sensorial.

Numa postura de decoração e de ornamentar exageradamente este lugar, que já ele será repleto de estímulos visuais, o mosaico será uma forma barroca de saturar esse lugar e de o tornar ainda mais cheio, mesmo que ao ar livre e por isso ser quase infundável (o céu será a metáfora de «ar livre», onde o lugar respira até ele).

Além de se cruzar com a vertente lúdica participativa, neste caso a peça limitar-se-á a revestir um pavimento ou uma fachada, podendo então evoluir e culminar numa vertente cénica teatral (tratada na próxima alínea).

O seu impacto visual mais rapidamente será sentido enquanto paisagem desse lugar (proposta de uma ponto de vista fora do sítio – arquitetura paisagística), e num ponto de vista distante dessa praça ou desse circuito; fazer-se notar este corpo estranho que rompe e se entranha pela trama urbana, agora sim, para além da ornamentação que lhe poderá conferir. Assim, esta será a primeira proposta de contemplação e de leitura fora do novo lugar (mosaico), encarando-o como um todo dentro da trama urbana.

d. Carácter cénico e teatral



Imagem D | Implementação da peça de mosaico numa fachada, contemplando a interação com a porta |
4,5 x 10 x 4,5 m | Praça dos Pescadores (Cascais)

Quando a peça se aplica a um lugar, novamente exterior, mas agora a partir da fachada do edifício (não havendo qualquer relação com a função deste, ou com a atividade que

se passa dentro dele), nela são reaproveitados e reorganizados recantos e nichos de portas e janelas, onde a proposta ganha uma vertente cénica e teatral.

Na origem desta criação encontramos a vontade de causar uma interação com o mosaico e, para além dela fruto da pesquisa dos vários espaços públicos de transição (entre ruas e passeios, que permitem uma trama de diversas direções), reajustá-la a estes cenários urbanos e citadinos, convidando o observador (novamente passeante e transeunte) não só a entrar nela como, e principalmente, e atravessá-la.

Esta proposta cénica questiona a própria volumetria da peça, quase como a simulação de um portal que nos dará acesso a outra dimensão; atravessar a peça será a reação chave a explorar nesta proposta, onde o seu interior (ou a sua entrada) reside no momento em que o observador passeante (e agora também, de uma forma ténue, espectador expectante) se encontra no limbo de transgredir a linha que separa os dois lados da peça (o lado de cá e o lado de lá; o lado fora e o lado dentro).

e. Carácter de ruína e perda de autonomia



Imagem E | Implementação da peça de mosaico num lugar devoluto e de abandono urbano |
4 x 4,5 m | terreno baldio junto da autoestrada A5 – Alcabideche/Cascais

Por outro lado, a temática de ruína faz com que a obra, contrariamente ao que se tem exposto, perca a sua autonomia; o ambiente escolhido reporta agora a uma situação de nojo, dejetos, lixo e de desperdício enquanto vestígio de uma sociedade de consumo. Também a fragmentação da peça, nas várias projeções e pormenores de tesselas, espelha essa sugestão de rizoma, praga e decomposição da forma conceptual.

O lugar de subúrbio urbano marginalizado e em estado de putrefação, pelo caos que se faz sentir num lugar inabitável, retira toda a autonomia dessa projeção de lugar irreal mesmo quando a sua escala procura esmagar a ruína que a rodeia.

Nesta leitura invertida de anulação, o mosaico assemelha-se à discriminação deste lugar, e do lixo causado pelo consumo social global irracional e incontável; uma técnica que cai em desuso e deixa de ser procurada enquanto médium de expressão e comunicação, integra e anula-se neste lugar de dejetos que se sobrepõem e se consomem, não só compositivamente (encarando a fotografia como o campo de visão que recolhe e articula os vários estímulos visuais) como fisicamente. Será um lugar de «não interação» e que não se mostra convidativo ao observador espectador ou passeante. Quando a peça perde a sua autonomia, ficará apenas resumida ao seu registo efémero da sua decomposição a chegar ao fim, tal como a decomposição dos desperdícios que dispõem o seu ambiente envolvente. A obra ficará por isso instalada (e encurralada) num limite de lugar sujo onde ninguém passará por ela, não havendo qualquer relação ou reação «ali e agora».

f. Carácter independente e autónomo



Imagem F | Implementação da peça de mosaico num forte/muro | 5 x 10 x 5 m | Forte de Cidadela (Cascais)

Por fim, e quando a peça vive por si só, talvez agora seja possível voltar a problematizar a questão: a peça expõe-se a esse uso por si própria? Ou precisará de uma pré-orientação que induza o observador a essa ação?; também encontramos momentos em que a o trabalho se sustenta de uma forma ativa e autónoma.

Quando a peça não concorre com a arquitetura já existente desse lugar onde está implementada, ou quando a ruína não faz parte da sua leitura, nem a leitura cénica ou lúdica que também não pretende orientar o observador para qualquer uma das suas sugestões, a peça poderá ser então autossuficiente. Em locais igualmente públicos, mas onde a escala parece pertencer a esse contexto, a peça não solicita a presença do sujeito para a sua plenitude.

A instalação poderá ainda, e de forma conclusiva, não depender de qualquer uma das funções acima elencadas, e desta forma ganhar uma autonomia forte e imponente, onde

o observador espectador ou passeante poderá ser livre de acrescentar ou não algo a esse novo lugar.

Este projeto, que nasce duma proposta de instalação por sua vez dum «corpo objeto-mosaico», procura igualmente contemplar alguns princípios do domínio da pintura, exatamente por ser dela que parte. São elas o gesto, o movimento, a preocupação por delinear um ritmo (ou uma cadencia significativa), o tempo e o espaço onde se articulam, e por fim uma paleta cromática luminosa tirando partido plástico do vidro do azulejo.

O rizoma²⁵⁴ foi (e é) o referente que despoletou o interesse concetual e plástico pela praga, que toma conta de nós, enquanto rede e trama sem orientação e com origem no infinito. Do início se gera o macro pela amplitude, e o que hoje nos torna pesados e esmagadores, amanhã poder-nos-á fazer sentir diminuídos, esmagados e engolidos.

As formas desenhadas vêm da observação de alguns elementos naturais, tal como raízes e nervuras de folhas ou vagens. A renda também será um elemento visual (e táctil) que vem ao encontro desta ideia, enquanto padrão de tecido que poderá ser visto como uma raiz ou um rizoma, pelos vários universos mais ou menos perceptíveis que criam ninhos e recantos, micros e macros de nervuras.

Este conceito nasce de uma pesquisa continuada sobre o rizoma enquanto renda (desde 2006), e que ressurge agora, não abandonando completamente o presente pensamento plástico e algumas influências pessoais, intuitivas e que se ajustam a outras propostas práticas e acontecimentos do dia-a-dia. Procura-se observar detalhadamente todo o desenho da renda (movimentos e padrões) e, seguidamente centrar-se num desenho que reúna as linhas principais.

Deste modo será também intencional a contaminação do real com o observador, alcançar o despertar da vontade de se movimentar em favor do mesmo, num avanço e recuo constantes onde, quando se afasta capta todo o mosaico enquanto trama visual, e quando se aproxima passa a fazer parte dessa superfície.

²⁵⁴ Rizoma surge enquanto sistema descritivo ou epistemológico, criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, por volta dos anos 70. Este conceito nasce da reflexão sobre uma estrutura (como a raiz de uma planta) capaz de se ramificar aleatoriamente. A sua organização pelos vários elementos não segue uma lógica hierárquica ou sequencial, funciona com uma base ou raiz que, por sua vez, dará origem a múltiplos ramos. Qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro. Podemos assumir o rizoma como um sistema conceptual aberto, que contamina as várias ideias com várias origens (raízes) sem relação prévia.

Para esta pesquisa, aprofundou-se também a relação existente entre os suportes, os materiais de construção e os médiums, que acabam por ajudar a definir a expressão e leitura plástica. Há assim uma reflexão que conduz a uma escolha adequada por parte do artista no que toca à materialidade, uma vez serem os suportes fruto da necessidade de comunicar. O campo de ação da matéria acaba por ser instalado num suporte; este limite geralmente é visto como um quadro (no campo bidimensional), por sua vez o quadro que poderá ser confundido com a pintura, é apenas um suporte com um determinado formato e com determinados limites. O quadro enquadra os vários pontos de vista, sendo um limite entre a parede e a pintura.

Assim, a forma pode funcionar como proteção e delimitação por haver a necessidade de limitar os espaços escolhidos, pode acontecer também a integração da pintura num objeto transformado, fugindo à sua forma tradicional (da grade da tela ou da esquadria do desenho), e ainda pode ter um carácter instalativo onde o espaço físico funciona como o próprio suporte de intervenção. Esta é a proposta do presente projeto prático, a intenção do desenho no âmbito da pintura que procura ultrapassar os seus limites e atingir outro nível de relação com o observador.

Por este motivo, a pintura também poderá revelar uma capacidade de se prolongar para fora destes limites, indo ao encontro desta ideia de instalação (tal como Ilya Kabakov antes nos elucidava). Quando esta expansão se verifica, o espaço acaba por estar sempre patente seja ele em qualquer registo. A composição dos módulos ocorre numa superfície/suporte que faz sempre alusão a esse espaço.

A questão que se apresenta lança a discussão entre as diferenças e as semelhanças, entre o «espaço na pintura» e o «espaço da pintura»; o «espaço na pintura» procura um espaço para a pintura, o espaço (tela) onde se realiza a pintura; já o «espaço da pintura» corresponde ao formato que se tem, independentemente da realidade; havendo nela um distanciamento do espaço real, a representação é feita de acordo com a lógica pessoal do artista (proporciona-se uma relação física e espacial). Ele procura a produção de espaço na pintura pela desmultiplicação do espaço com estratégias próprias; um espaço para instalar e ser instalado. Por este motivo, procura-se acomodar o «espaço da pintura» ao «espaço na pintura», criando um «espaço» para que o novo «espaço exterior» possa existir.

Assim, a sugestão do movimento será o fator que orienta o gesto e a leitura a que o objeto se presta. Pretende-se encontrar sustento na derivação de espaços e planos de

linhas curvas, também na tentativa de representá-lo pela sua continuidade gestual do traçado na superfície, determinada pela organização espacial das tesselas.

Não só um movimento pela gestão ou sugestão de mudança de planos, mas também pelo azulejo vidrado que provoca brilhos, momentos mais ou menos intensos e que podem ser tocados (vivenciar a peça).

O ritmo, e por inerência, assume-se então como o fator de grande influência na composição do mosaico, pela trama que se expande nessa matriz. A ideia de repetição leva à necessidade de avaliar o conceito de contraste, de uno e múltiplo. Como consequência desta ideia, a obra de arte corre o risco de perder a noção de originalidade, inovação, criatividade e inspiração. Poder-se-á por isso relacionar esta multiplicidade às questões que reorganizam e reavaliam o conceito de arte pública. A duplicação acontece no sentido de ser a condição mínima da repetição e a construção de um ritmo formal do espaçamento; as tesselas repetem-se sem nunca se anularem.²⁵⁵

Já o tempo será então o fator que surge pela capacidade sugestiva de uma infinidade do rizoma (que abandona a renda decorativa, e testa os seus limites) que parece nunca acabar. E pela relação com o tempo de origem da matéria-prima (azulejo português) enquanto referência visual e intelectual pela identidade, pode-se dizer que a sua infinitude é dada como ilimitada, não há um fim exato.

O Tempo na pintura talvez se torne mais vivo e atual quando os dispositivos pictóricos vivem dos contrastes de cor, movimentos, ritmos e luz. Ele também pode viver da introdução de símbolos que remetam o observador para um momento/época específico do quotidiano. A pintura trata assim o seu «tempo» pela representação temática do tempo que sustenta esses fenómenos e não da segregação de tempo pictórico.

Ainda nesta vertente, a paleta cromática centra-se e recupera a cor predominante do azul e branco na sua maioria. Poderá também remeter à questão, uma vez mais, da identidade enquanto povo marítimo e de relação com o mar com a terra, colonialismo, lugares de veraneio, por vezes invertidas: «Aqui onde a terra acaba e o mar começa (...)»²⁵⁶ ou «aqui o mar acaba e a terra principia(...)»²⁵⁷.

²⁵⁵ Consultar Parte III/Capítulo 8 (Imagens tesselas – pormenor da peça em mosaico).

²⁵⁶ Axioma camoniano lido em Fernando Alberto Torres MOREIRA; *Identidade Cultural Portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade*; Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; disponível em <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=identidade&source=web&cd=3&ved=0CEgQFjAC&url=http%3A%2F%2Falfarrabio.di.uminho.pt%2Fvercial%2Fzips%2Fmoreira2.rtf&ei=zPGWT4LeLqq-0QXfzeSGDg&usq=AFQjCNGtjoTu9mMPU7N5g7yNFfOjTDXSTQ>.

²⁵⁷ José Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* lido em Fernando Alberto Torres MOREIRA; *Identidade Cultural Portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade*; *op. cit.*

E uma vez tratar-se constantemente de uma superfície brilhante e vidrada, a luz será sentida a partir deste reflexo ou opacidade do azulejo, ora real ou ilusório pela aplicação de espelho (ampliação do lugar e reflexo do mesmo onde se insere).

Também a partir do ensaio de Henrique de Melo, a arte cerâmica pode ser vista como uma expressão «menor» no sentido em que é concebida e pensada para ser incorporada a título exclusivamente ornamental na arquitetura. Surge a vontade de mostrar que esta tecnologia do mosaico pode ser vista como uma forma de valorização do espaço e apropriação do lugar, não só na arquitetura, mas também como um meio expressivo e forte potencial plástico. Ele pode reverter a favor de um pensamento criativo e através dele se pode proporcionar espaços encenados para usufruto estético do espectador.

As ideias chave que estão subjacentes a estes ensaios, são apresentadas como questões às quais se pretende responder com a presente pesquisa: Estou dentro do mosaico / Estou dentro de um lugar: que lugar é este? Onde estou? Posso tocar e sentir a superfície. Conforme Henrique de Melo nos conta, esta técnica preserva «um valor artístico próprio que lhe permite evidenciar-se autonomamente como obra de arte, deixando mesmo para segundo plano o eventual interesse arquitetónico do edifício onde está integrado.»²⁵⁸ A cerâmica e o mosaico partem da mesma matéria-prima, eles abrangem:

(...) a enorme diversidade de azulejaria que a partir da ocupação muçulmana até aos nossos dias foram colocados em superfícies murais distribuídas por todo o território português (muitos deles, a partir do século XVI, em edifícios situados já fora do espaço continental), os já mais contemporâneos trabalhos em cerâmica revelada ou modelada e, de forma mais contida mas sem rejeição de princípio, também alguns painéis executados unicamente com utilização de cerâmica industrial.²⁵⁹

Quer-se recuperar uma tradição e promover outras leituras a partir do azulejo trabalhado à maneira de *trencadis* que inicialmente, como vimos, surge subjacente à arquitetura e que serve de «pele» ao edifício. Agora pode ele também ser o lugar díspar da própria arquitetura.

Este projeto pode ser considerado público porque se destina a todo o transeunte que passa e co habita naquele lugar, e por exigir mais do que um plano de projeção, e por

²⁵⁸ Henrique de MELO consultado em *Tresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; Editora d'arte coleção – Campo da comunicação; Lisboa 2008 pág. 66.

²⁵⁹ IDEM.; pág. 66.

isso expandir-se pela arquitetura como um rizoma, e não numa atitude contida e subserviente ao edifício. Henrique de Melo comenta que:

«É pelo “selo” da originalidade e da criatividade artística que, para mim, se reconhece a linha de fronteira entre a cerâmica mural a ser considerada, nalguns casos, como Arte em Público e noutros Arte Pública, e aquela outra que me parece excluída de quaisquer daquelas duas calcificações. Refiro-me neste últimos casos, nomeadamente a cópias, imitações, utilização da cerâmica como simples suporte para aplicação de serigrafias e quejandos, trabalhos esses muito mais aparentados com manifestações de kitsch, novo-riquismo de gosto duvidoso ou, esporadicamente, Arte de Massas.»²⁶⁰

O autor toca num ponto interessante, na forma como se encara e se olha determinado trabalho valorizado ou desvalorizado pelo meio aplicado. Há a sugestão de extensibilidade do conceito de «público» no sentido em que «fica assegurada a sua livre visibilidade decorrente da circunstância de estar colocada em espaços acessíveis a todos, nomeadamente áreas exteriores ou interiores de edifícios, muros, paredes, aquedutos, pontes e outros lugares, e não em função da figura jurídica (estado, autárquica, privada, etc.) da entidade detentora da sua propriedade física ou do local onde se encontra.»²⁶¹ A arte cerâmica mural/mosaico pode reclamar a sua condição enquanto fator social e de requalificação urbana e humana no espaço público.

Neste sentido, há a sugestão de um compromisso sociocultural, e, pela mesma via, consideramos este contributo como uma referência qualificativa. Neste imediato há a capacidade de alguma importância interdisciplinar entre a manifestação artística, o fator social, o enquadramento urbano e, conseqüentemente, os fatores históricos, religiosos, políticos e geográficos.

A argila acaba por ser um *medium* que arca tradição e várias maneiras de se fazer sentir; como Henrique de Melo nos diz, esta matéria-prima surge-nos ainda na pré-história, chama-lhe mesmo *património «genético»*.

A cerâmica e a forma como esta se recicla e se reinterpreta, pode ser uma das técnicas que nos dá a possibilidade de estabelecer uma relação entre várias civilizações mediterrâneas, até à contemporaneidade. O autor diz-nos ainda que esta via de comunicação revela-se numa boa plataforma inventiva e de instalação, porque goza da

²⁶⁰ Henrique de MELO consultado em Tresa Cortez: *cerâmica que conta histórias*; *op.cit.*; pág. 67.

²⁶¹ IDEM; pág. 67.

capacidade de se expandir no espaço, e co habitar na (e com a) arquitetura como nenhum outro meio num casamento perfeito entre cerâmica e a arquitetura. No entanto há ainda que ressaltar que o meio técnico serve uma intenção. Não se mostra importante por si só, apenas uma via para fazer comunicar uma ideia e permitir chegar à massa. De facto, muitas pesquisas mostram-nos que o azulejo tem vários portos onde foi atracando ao longo da evolução e transformação das várias propostas plásticas. Desde a origem árabe até ao conceito mais industrializado no quotidiano, esta ideia de uma intervenção cerâmica mural (e neste caso especificamente, não só mural mas que também abrangente de outros planos) pode ser, não só uma arte em público, como também uma manifestação pública.

Henrique de Melo refere também a tradição e a identidade coletiva, que se referencia e se reconhece na arte mural como arte pública e coletiva. A partir da ideia de que a arte pública é uma forma de comunicar uma ideia/ação, é intencionalmente interventiva e procura sequências de várias ações a partir da instalação.

Como outro exemplo, podemos ainda referir outra proposta plástica/arquitetónica no reaproveitamento e apropriação desta técnica enquanto valorização do espaço (coletivo ou individual), com a obra do artista Antoni Gaudí²⁶². O seu trabalho reflete a valorização e apropriação de lugares intervencionados como mosaico, enquanto manifestação plástica e artística pública. Antoni Gaudí encara a arquitetura como uma plataforma de criação, e não apenas como uma forma de organização espacial e urbana; os lugares devem acrescentar carga emocional e cénica a cada intervenção.

A sua proposta mostra-se arrojada e um grande desafio, tomar a arquitetura como ponto de viragem à criação de corpos cerâmicos como esculturas habitadas.

A propósito do objeto que é considerado como tal, não sendo escultura mas também ultrapassando os limites bidimensionais da pintura:

«Se nos propomos o problema de análise concreta de um objeto, acabamos por ter de ensaiar a aplicação de todas as lógicas a todos os objetos, mesmo

²⁶² Antoni Gaudí (1852-1926) foi um arquiteto catalão que se começa a problematizar a função da arquitetura, e afirma como esta poderá ser encarada como um meio de expressão plástica, de valorização urbana, comunicação e de intervenção. O seu trabalho surge fortemente conotado com o modernismo espanhol, influenciado pela Arte Nova. O percurso criativo de Gaudí acontece num cenário do final do século XIX, uma altura conturbada e bastante propícia à criação de vanguardas. Misturava várias expressões desde a cerâmica, mosaico e ferro, pela inovação tecnológica nas suas construções. A orientação para o orgânico-naturalista é também bastante evidente, proporcionando por vezes situações de exploração sensorial e recriação de outros ambientes fantasiados. A sua forte contribuição envolve a relação que se estabelece com o edifício e a paisagem, graças à tecnologia (mosaico cerâmico) que reveste, cuida, preserva e decora.

quando em aparente contradição com o que parecia ser a sua lógica originária. Ver como é que funciona. Ver se funciona. Apercebermo-nos rapidamente da larga medida em que a lógica do funcionamento do objeto vai depender das formas concretas da sua localização e contextualização social, cultural, teórica.»²⁶³.

A arte cerâmica mural/mosaico pode reclamar a sua condição enquanto fator social e de requalificação urbana e humana no espaço público. Quando requalifica o espaço, transforma-o num lugar habitável que, para tal, requisita a presença humana, logo a sua participação.

Neste sentido, há a sugestão de um compromisso sociocultural e, pela mesma via, consideramos este contributo como uma referência qualificativa. Neste imediato há a capacidade de revelar a importância interdisciplinar entre a manifestação artística, o fator social, o enquadramento urbano e, conseqüentemente, os fatores históricos, religiosos, políticos e geográficos.

²⁶³ Alexandre MELO; *Aventuras no mundo da arte*; Assírio e Alvim, fevereiro 2003; Lisboa pág. 38.

PARTE III

(imagens em anexo)

7. IMAGENS DE ARTISTAS ANALISADOS

7.1 Artistas analisados no Capítulo 3

HAMISH FULTON//



- 1 -
Halifax



- 2 -
Alps Harizon, 1989; Montes de Toledo, 1990;
Pintura de parede 218 x 1770cm



- 3 -



- 4 -

RICHARD LONG//



- 1 -
Walking and Marking, 1967 (?)



- 2 -
Earthquake Circle, 1991



- 3 -
White Water Line, 1989



- 4 -
A Line in Himalayas, Himalais 1975



- 5 -
Five Paths, 2004



- 6 -
Berlin Circle, 1996; Berlin's Museum for contemporary;

7.2 Artistas analisados no Capítulo 4

ANTHONY CARO//



- 1 -

Black Cover (flat), 1974; instalado no Tel Avivi Museum of Art



- 2 -

Model for Pool House, 1988; Plywood, painted grey,
312.5 x 434.5 x 294.5cm



- 3 -

Early One Morning, 1962; pintura sobre metal e alumínio;
289,6x619,8x335,3 cm



- 4 -

Millbank Steps, 2004; instalado em Salisbury;
<http://www.royalacademy.org.uk/events/friends-preview-days/roche-court-wiltshire,864,EV.html>

BARRY FLANNAGAN//



- 1 -
4 casb 2' 67, 1967; Tate



- 2 -
Hare and Bell, 1988



- 3 -

Six Foot Leaping Hare on Steel Pyramid, 1990; 188 x 238,8 x 50,8 cm

DAN GRAHAM//



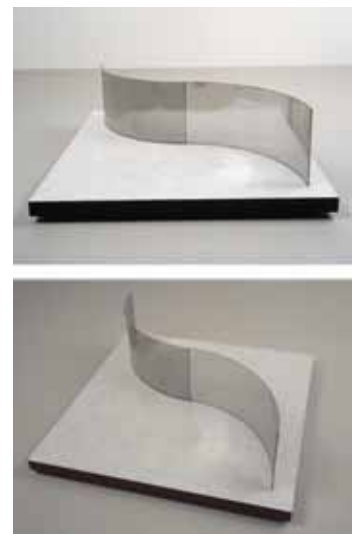
-1 e 1.1 -
Pavilhão Triangular com recorte circular, 2008



-2 -

Two Joined Cubes, 1997

Duas vias de vidro, espelho, alumínio e aço perfurado;
90 x 90 x 57.5 cm / 35 2/5 x 35 2/5 x 22 4/5 in



-3 e 3.1 -

S-Curve/Café, 2001

Duas vias de espelho, resina de polyester, metal e madeira

DANIEL BUREN//



- 1 -
Les Deux Plateaux, cour d'honneur du Palais Royal,
Paris 1985-1986



- 2 -
Les Anneaux, Quai des Antilles, Nante, 2007



- 3 -
L' Arc Rouge, 2006-2007

HANS HAACKE//



- 1 -
Condensations Cube, 1965-2008; plexiglass e água; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



- 2 -
Nahaufnahmen der Flora und Fauna von 2001-2008
C-Print, je 35 x 27,5 cm; .



- 3 -
Blue Sail, 1964-1965; instalação; ventilador/ventoinha, chiffon oscilante (tecido), pesos de pesca (chumbos) e linha..



- 4-
News, 1969-1970 (remontada em 2012 no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia – Madrid).

HENRY MOORE//



- 1 -
Draped Reclining Figure, 1952-1953; bronze
edição 3; comprimento 157,5cm; Henry Moore
Foundation



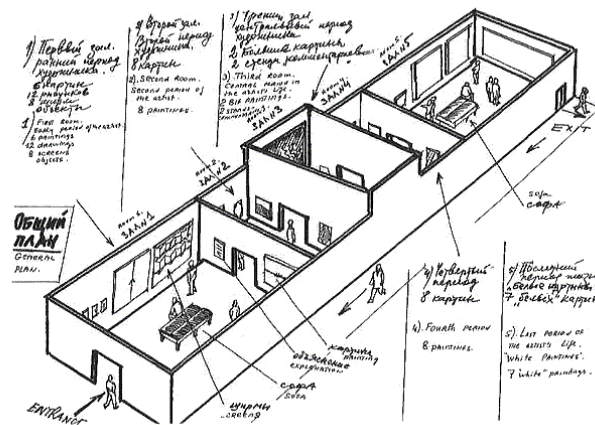
- 2 -
Working Model for Locking Piece, 1962;
bronze edição 9; Altura 106,5cm; Henry Moore
Foundation



- 3 -
Working Model for Sheep Piece, 1971; bronze
edição 9; comprimento 142cm; Henry Moore
Foundation



- 4 -
Oval with Points, 1968-1970; bronze edição 6;
altura 320cm; Henry Moore Foundation



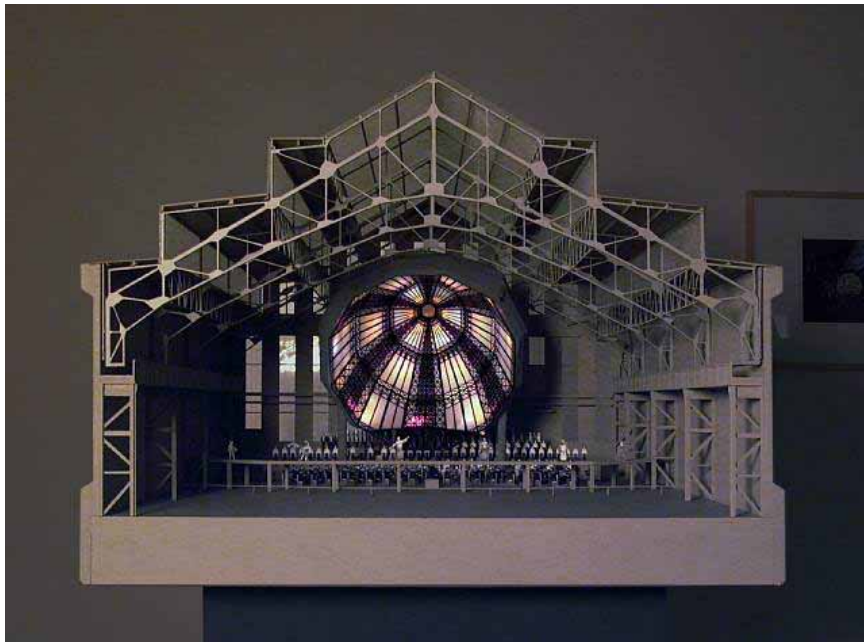
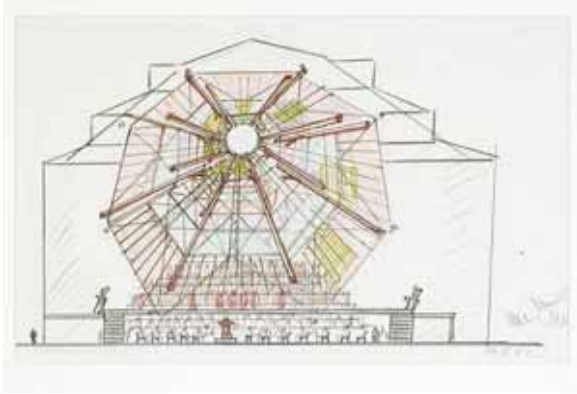
- 1 -
Life and Creativity of Charles Rosenthal - August 7 (Sat) to November 3 (Wed), 1999.



- 2 -
The Man Who Flew Into His Picture, 1981-88.



- 3 -
The Man Who Flew Into Space From His Apartment, 1968-1996



- 4, 4.1, 4.2 -
Cenário para a Ópera de Saint Francois d' Assise, 2002 (estudos e maquetas)

JOSEPH CORNELL//



- 1 -
Untitled (The Hotel Eden), 1945;
15 1/8 x 15 3/4 x 4 3/4 cm.



- 2 -
Untitled (Paul and Virginia), 1946-48;
12 1/2 x 9 15/16 x 4 3/8 cm.



- 3 -
Untitled (Soap Bubble Set), 1936;
15 3/4 x 14 1/4 x 5 7/16 cm.



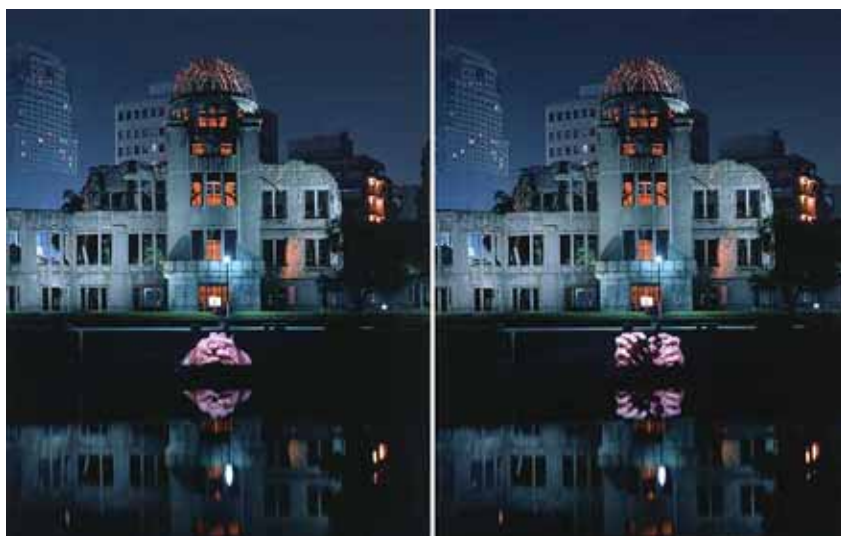
- 4 -
Defense d'Afficher Object, 1939;
8 15/16 x 13 15/16 x 2 1/8 cm.

KRZYSZTOF WODICZKO//



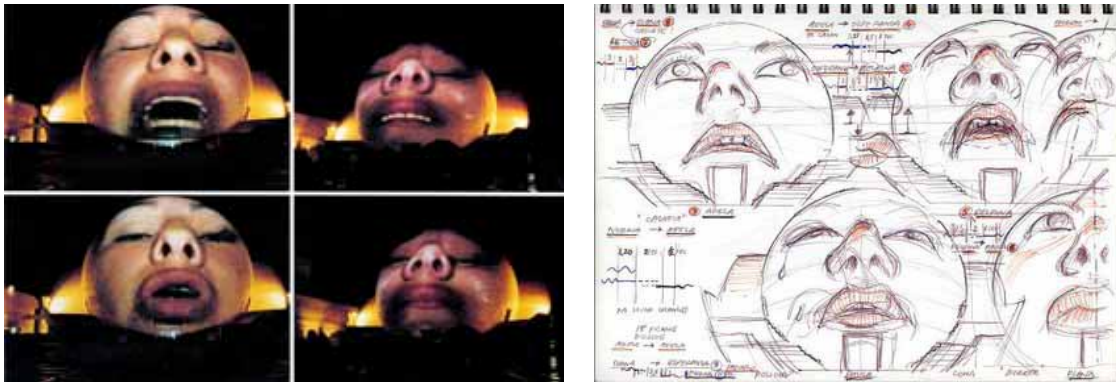
- 1 -

Soldiers and Sailors Memorial Arch, 1984-1985.



- 2 -

Projeção Pública Hiroshima, 1999 (Japão).



- 3 e 3.1 -
Projeção Tijuana, 2000.

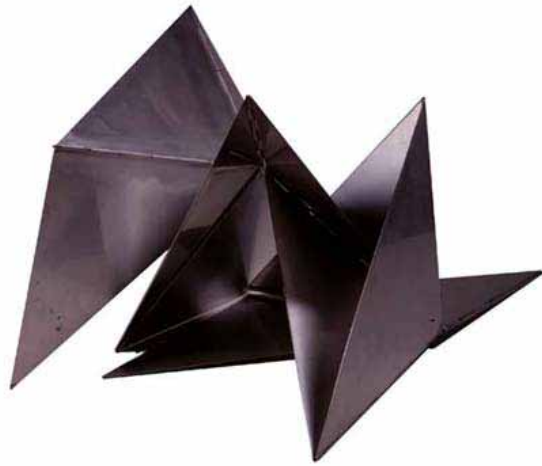


- 4 -
Projeção Pública Soldiers and Sailors Civil War Memorial, 1986.

LÍGIA CLARK//



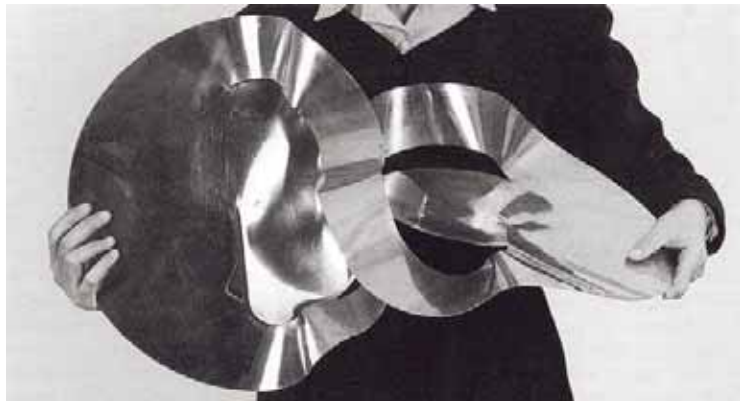
-1 -
Bichos, n.d.; dimensões variáveis;
instalados na Signals Gallery.



-2 -
Bichos, 1960; alumínio, dobradiças, dimensões
variáveis.



-3 -
Bichos, 1960; alumínio,
dobradiças, dimensões variáveis.



-4 -
O dentro e o fora, 1963; aço inoxidável, dimensões variáveis

MARINUS BOZEM//



- 1 -
Het kunstwerk Polaris & Octans van Boezem (1997).



- 2 -
De Kathedraal (n.d.).



- 3 -
The Green Cathedral (n.d.).

MICHAEL HEIZER//



- 1 -
45°, 90°, 180°/City, 1980-1999.



- 2 -
Negative Sculptures, n.d.



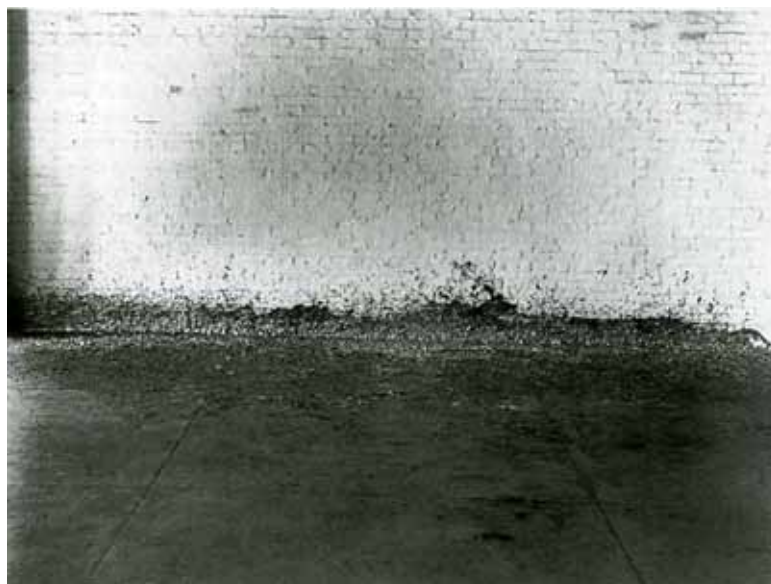
- 3 -
Levitated Mass, 1969 (estudo).

RICHARD SERRA//



- 1 -

O artista em *Splashing*, 1968



- 2 -

Splashing, 1968

ROBERT MORRIS//



- 1 -



- 2 -



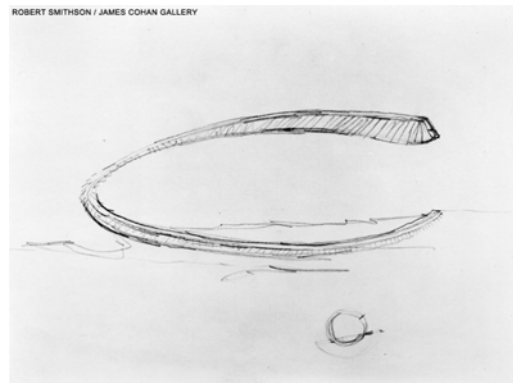
- 3 -



- 4 -



- 3 e 3.1 -
Spiral Hill, 1971.



- 4 e 4.1 -
Amarillo Ramp, 1973.

TERESA CORTEZ//



- 1 e 1.1 -

Novo hospital privado da Boa Nova (peça no ateliê da artista), 2008; 675x270cm.



- 2 -

Hospital São Francisco de Xavier (pormenor), 1973;
300x200cm – painel 1 superior (A Água);
350x240cm – painel 2 (A Terra).



- 3 -

Mercado do Lumiar, 2003; 8x(360x380cm).

WALTER DE MARIA//



-1 -
5 Continents Sculpture; 1989.



-2 -
Time/Timeless/No Time, 2004.

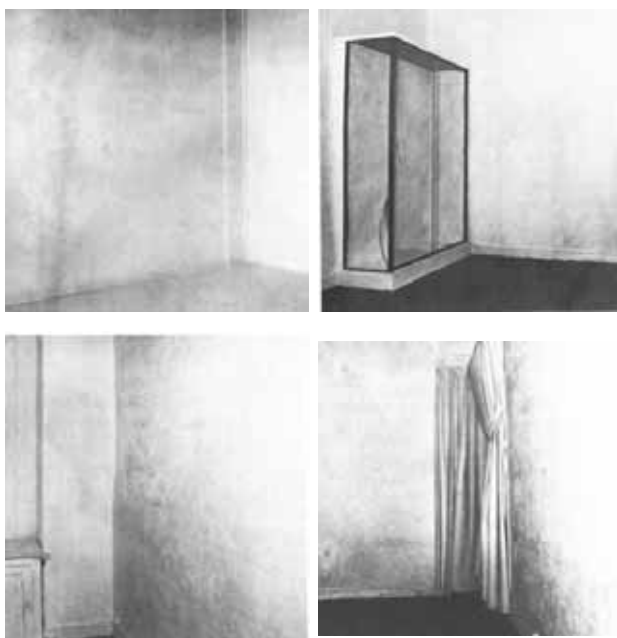


-3 -
The Oval (n.d).

YVES KLEIN//



- 1 -
Iluminação póstuma do Obelisco da Place de la Concorde, 1983; Paris.



- 2 e 2.1 -
Exposição *O Vazio* na Galeria Iris Clert, 1958; Paris.

7.3 Artistas analisados no Capítulo 5

ADRIANA VAREJÃO//



- 1 e 1.1 -
Linda do Rosário, 2004.



- 2 -
(sem título ?), 2008.



- 3 e 3.1 (pormenor) -
Azulejões (Cacho & Arabesco Dormindo), 2005.



- 4 e 4.1 -
Celacanto Provoca Maremoto, 2004.



- 4.2 e 4.3 (pormenor) -
Celacanto Provoca Maremoto, 2004.

CILDO MEIRELES//



- 1 -
Eureka / Blindhotland, 1970-1975.



- 2 -

Missão/ Missões (Como Construir Catedrais), 1987.



- 3 -

Desvio para o Vermelho, 1967 -1984.

DENNIS OPPENHEIM//



- 1e 1.1 -
Device to Root Out Evil, 1997.



- 2 -
Sleeping Dogs, 1997.



- 3 -
Martian Rock with Tunnel; 2003.



- 4 e 4.1 -
Still Dancing, 2009 (esboço) e 2010 (obra final)

EL ANATSUI//



- 1 -
The Blanton is the only southwest venue to present the first, (n.d).



- 2 -
Fresh and Fading Memories, 2007.



- 3 -
Wastepaper Basket, 2003.



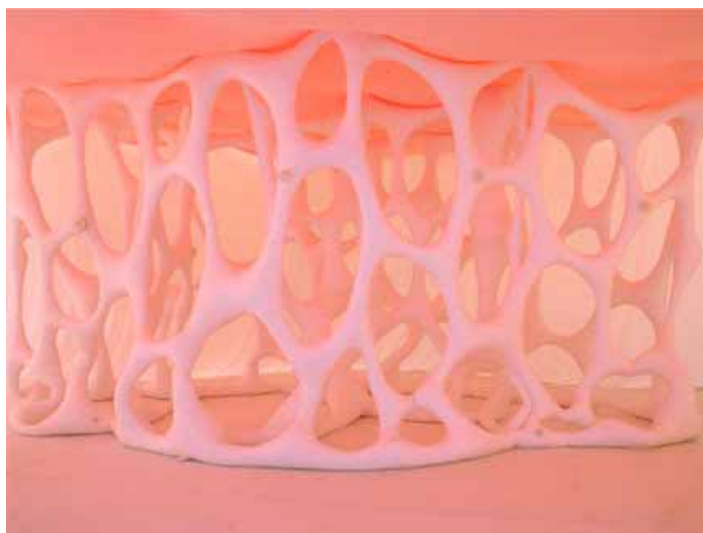
- 4 -
Crumbling Wall (n.d).



- 5 -

Têxteis de referência (panos *kente*)

ERNESTO NETO//



- 1 e 1.1 -
(Pormenor de instalação); Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
Recife, Brazil 2003.



- 2 -
Instalação na 49ª Bienal de Veneza.



- 3 -
Humanoids, 2001.



- 4 -
Circleproteitemple, 2010.



- 5 -
The Island Bird, 2012.

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES//



- 1 -
Untitled (Placebo), 1991.



- 2 -
Untitled, 1993.

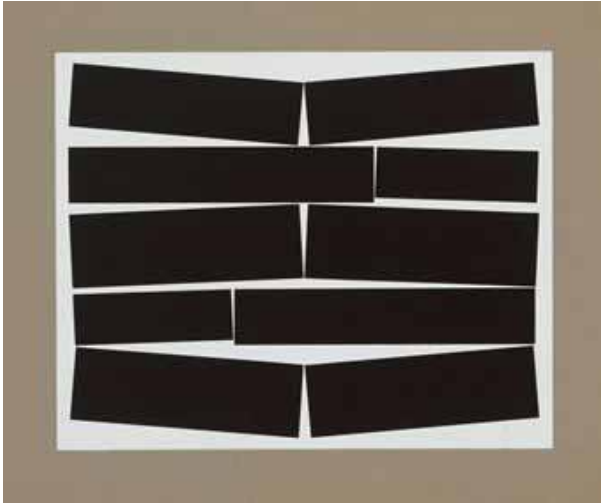
HÉLIO OITICICA//



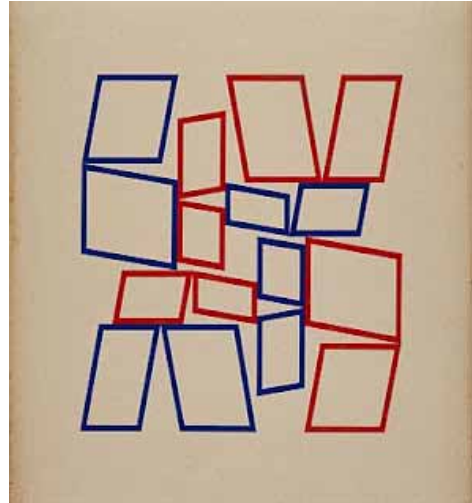
- 1 -
Grande núcleo, 1960-1966.



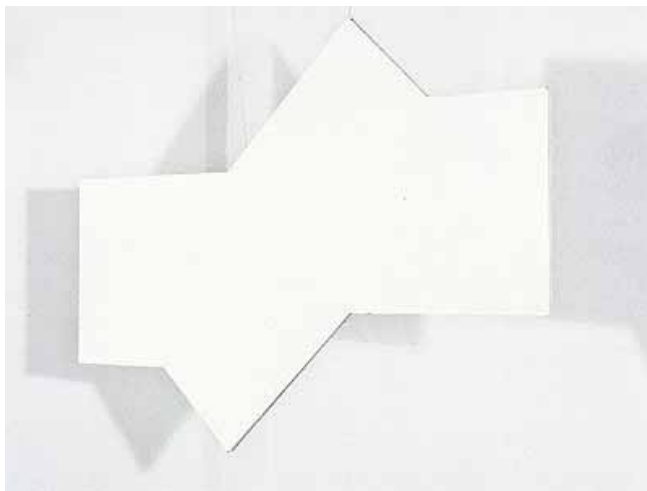
- 2 -
Eden, 1969.



- 3 -
Monocromáticos ou Invenções, 1958-1959;
Metaesquema (dois Brancos), 1958.



- 4 -
Monocromáticos ou Invenções, 1958-1959;
Metaesquema n° 4066, 1958.



- 5 -
Bilateral, 1959.



- 6 -
Relevo espacial, 1959.



- 7 -
Bilaterais e Relevos Espaciais, 1959.

JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO//



- 1 -
T-shirt, Macau 1997; impressões em t-shirts de algodão (tam. XL).



- 2 -
Outdoors de rua (mupis); Lisboa 1997, 176x120cm.



- 3 -
Aeroporto, Lisboa 1997; impressões em caixas de luz; 176x120cm.



- 4 -
Autocarro, Macau 1997; impressão offset; 50,5x38cm.

PEDRO CALAPEZ//



- 1 -
Mistérios do rosário de Fátima, 2007.



-2-
Quatro Estações, 2006.



-3-
Neve de espinhos, 2005.



- 4 -
Ornamento Escondido, 2002.



- 5 -
Expo' 98 (entrada sul), 1998.



- 6 -
Piso Zero, 2004.



- 7 -
Muro contra muro, 1994.

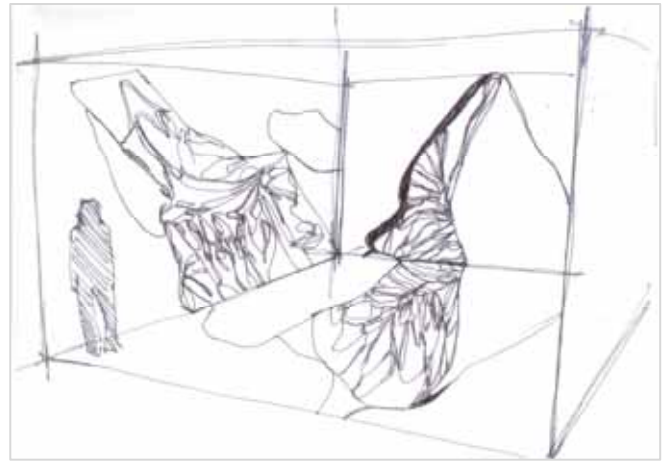
8. ENSAIOS DE LOCALIZAÇÃO DO TRABALHO PRÁTICO

8.1 Estudo para peças de mosaico de intervenção

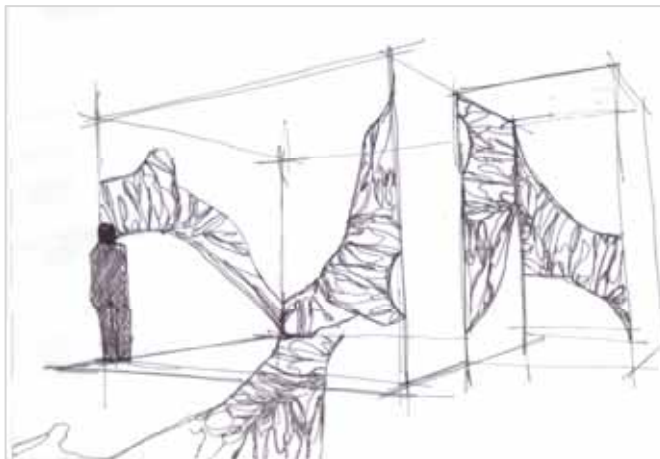
Esboços para propostas de intervenções//



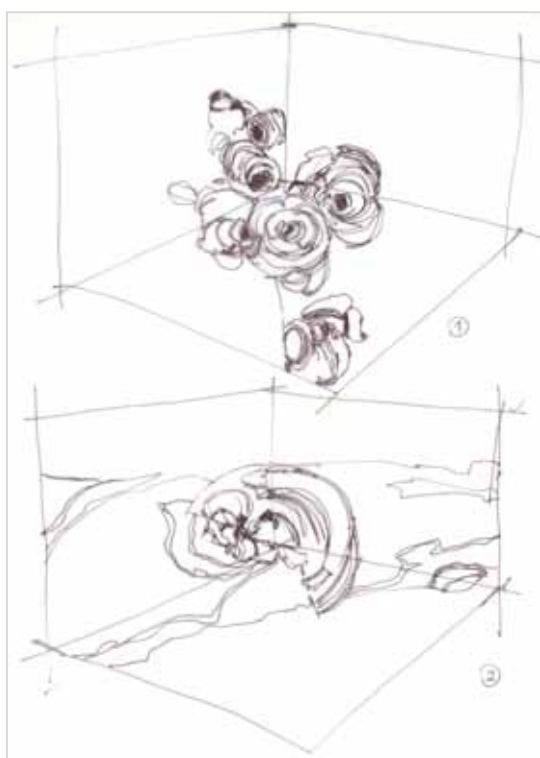
- 1 -



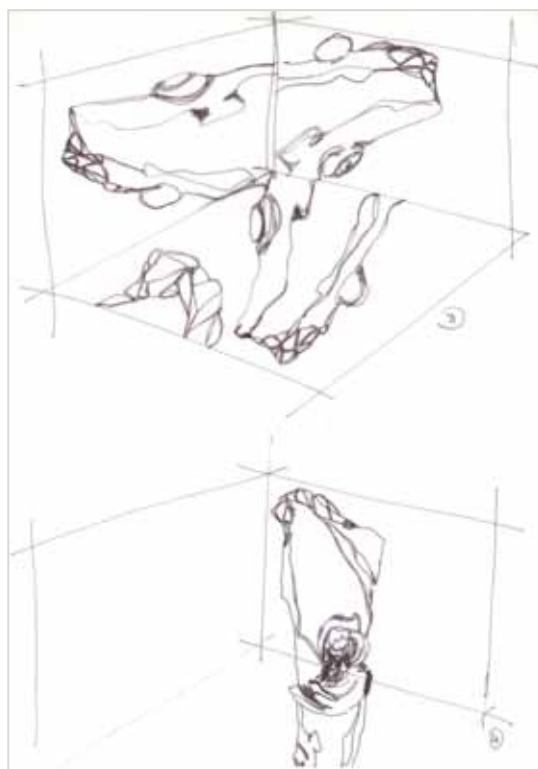
- 2 -



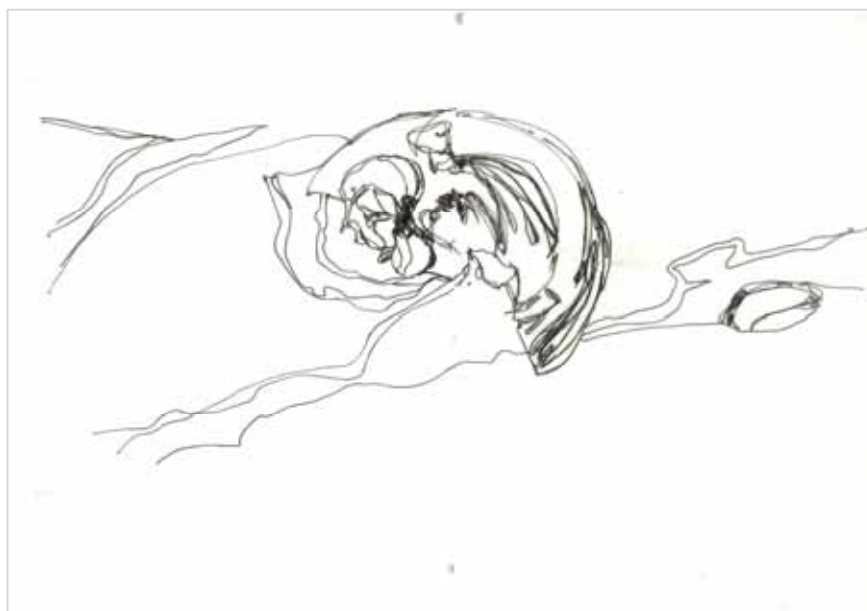
- 3 -



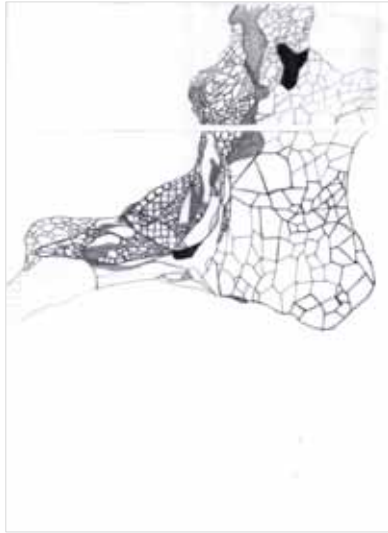
- 4 -



- 5 -



- 6 -



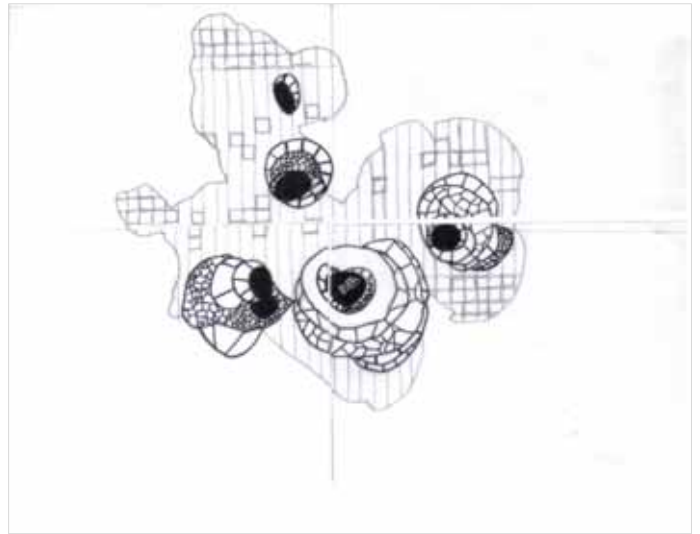
- 7 -



- 8 -

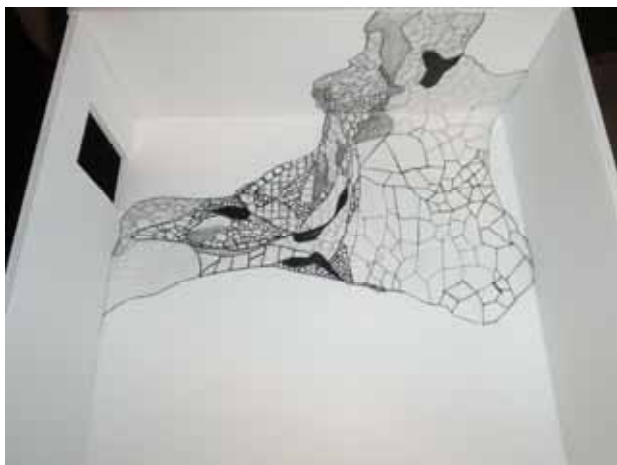


- 9 -



- 10 -

Maquetas das várias propostas//



- 11 -

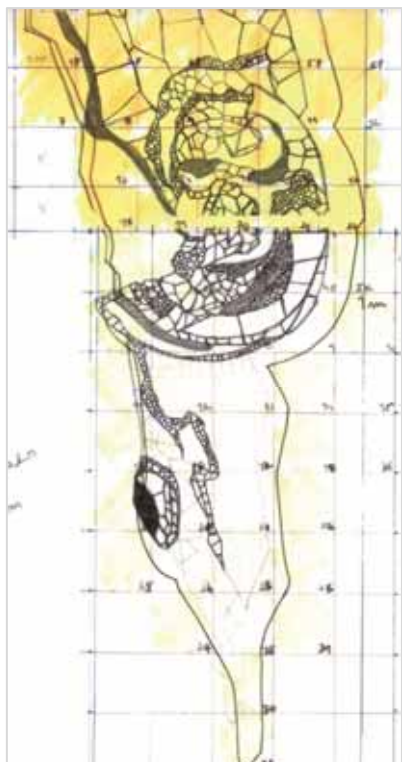


- 12 -

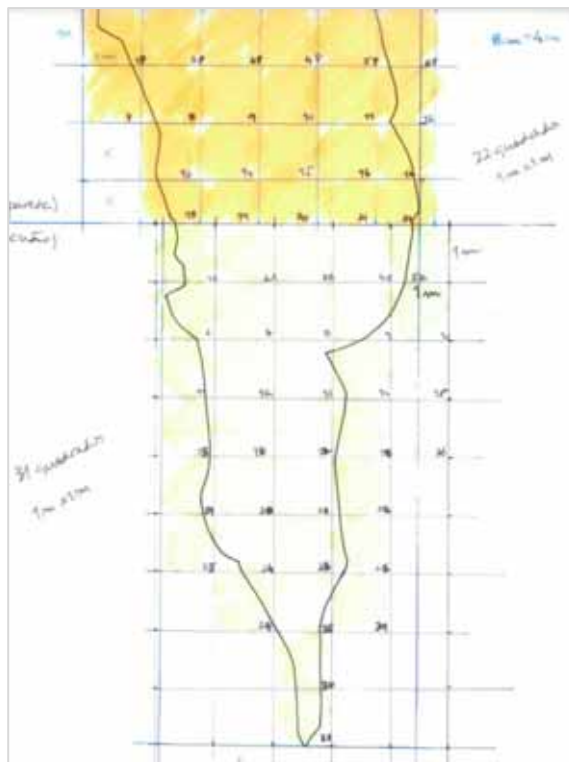


- 13 -

Escolha do projeto final//



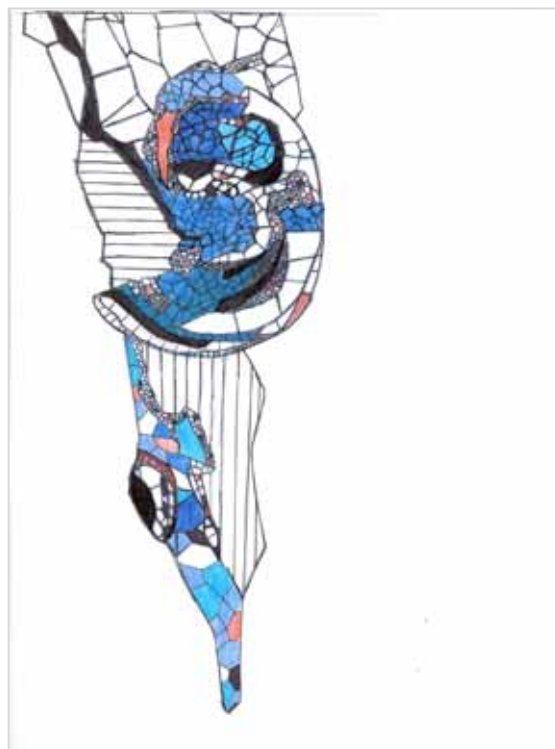
- 14 -



- 15 -



- 16 -



- 17 -

Azulejos da Fábrica de Cerâmica de Bicesse (Conselho de Cascais)//



- 18 -



- 19 -



- 20 -



- 21 -



- 22 -



- 23 -



- 24 -



- 25 -



- 26 -



- 27 -



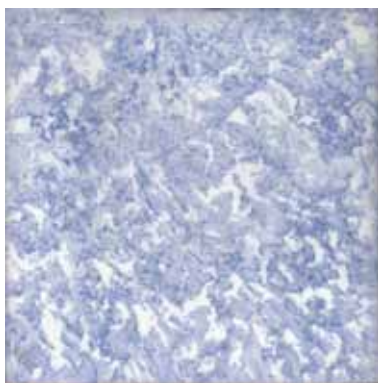
- 28 -



- 29 -



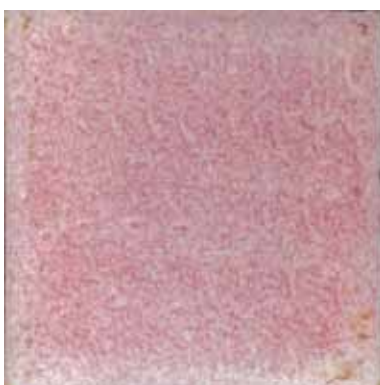
- 30 -



- 31 -



- 32 -



- 33 -



- 34 -



- 35 -



- 36 -



- 37 -



- 38 -



- 39 -



- 40 -



- 41 -



- 42 -



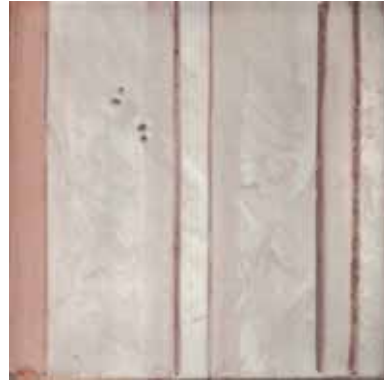
- 43 -



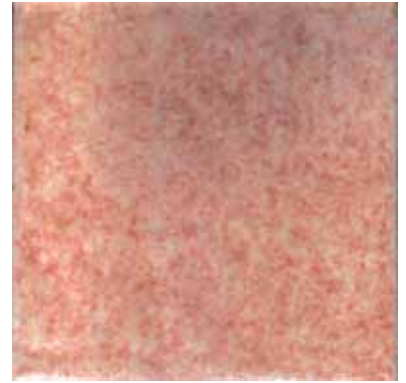
- 44 -



- 45 -



- 46 -



- 47 -



- 48 -



- 49 -



- 50 -



- 51 -



- 52 -



- 53 -



- 54 -



- 55 -



- 56 -



- 57 -



- 58 -



- 59 -

Peça em mosaico à escala 1:5 (estrutura para revestimento)//



- 60 -



- 61 -



- 62 -



- 63 -



- 66 -



- 67 -



- 68 -



- 69 -



- 70 -



- 71 -



- 72 -

8.2 Simulação do projeto em espaços públicos

Implementação da peça *in loco*//



- 73 -



- 74 -



- 75 -



- 76 -



- 77 -



- 78 -



- 79 -



- 80 -



- 81 -



- 82 -



- 83 -



- 84 -



- 85 -



- 86 -



- 87 -



- 88 -



- 89 -



- 90 -



- 91 -



- 92 -



- 93 -



- 94 -



- 95 -



- 96 -



- 97 -



- 98 -



- 99 -

BIBLIOGRAFIA

1. Ensaaios e livros

AAVV; *Anos 80*; Culturgest; Lisboa, Maio 1998

AAVV; *Arte Latina Americana na Coleção Berardo*; Sintra Museu de arte Moderna – Coleção Berardo; exposição de Dezembro 2007 a Abril 2008
<http://www.cncdp.pt/oceanos>

AAVV; *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdição – roteiro de coleção*; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa 2004

AAVV; *Escultura Britânica Contemporânea: de Henry Moore aos anos 90*; Santiago de Compostela e Porto 1995

AAVV; *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*; Taschen; Janeiro 2005

AAVV; *Neovanguardas; Museu de arte da Pampulha*; Roma Editora; Belo Horizonte 2008

AAVV; *Pedro Calapez, o ornamento escondido*; Instituto Português do Património Arquitectónico Mosteiro dos Jerónimos; Lisboa, Maio 2002

AAVV; *Richard Long Bienal de São Paulo 1994*; catálogo de exposição; The British Council; Londres 1994

AAVV; *Richard Long Bienal de São Paulo 1994*; Catálogo de Exposição; The British Council; Londres 1994

AAVV; *Richard Long em Braga, Galeria Mário Sequeira 1999*; Braga 1999

AAVV; *Serralves 2009: A Coleção*; Fundação de Serralves; Porto 2009

AAVV; *Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; Editora d'arte coleção - Campo da comunicação; Lisboa 2008

AAVV; *The Berardo Collection*; Sintra Museum of Modern Art; Portugal, 1996

AAVV; *VOIDS: A Retrospective*; Centre Pompidou, 2009

AMADO, Miguel; *Ponto de Vista*; obras da fundação PLMJ; Lisboa 2003

AMORIM, José; CARVALHO, José Maçãs; VIDAL, Carlos; *Hotline*; Fundação Oriente 1997

ANATSUI, El; Biografia de El Anatsui. Consultado em 5/01/2011, em http://en.wikipedia.org/wiki/El_Anatsui

ANATSUI, El; «THE NEW ENGLAND JOURNAL OF AESTHETIC RESEARCH: EL ANATSUI». Inglaterra, fevereiro 2007. Consultado em 02/12/2010. Disponível em <http://aesthetic.gregcookland.com/2007/02/el-anatsui.html>

BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*; Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo 1996

BACHELARD, Gaston; *A Terra e os devaneios da vontade*; Livraria Martins Fontes Editora Lda.; 3ª Edição São Paulo 2008

BUREN, Daniel; *Textos e entrevistas escolhidas [1967-2000]*; Edição Centro de Arte Hélio Oiticica; Tradução Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia; Rio de Janeiro 2001

CALAPEZ, Pedro; «Lugares da pintura.» Consultado em 29/12/2010, em <http://www.calapez.com>

CALAPEZ, Pedro; *Guia: dez artistas portuguesas: Pedro Calapez*. Consultado em 5/01/2011, em <http://www.otimize.pt/index.php/Arte/Guia-Dez-Pintores-Portugueses/Page-2.html>

COPELAND, Mathien; ARMLEDER, John; LE BON, Laurent; AAVV (orgs.); *Voids: A Retrospective*; Centre Pompidou, 2009

CORILLON, Patrick; FABRE, Jan; KABAKOV, Emilia e Ilya; THEMLITZ, Susanne; *Vidas Imaginárias*; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa Novembro 2004 a Janeiro 2005

CORNELL, Joseph; Consultado em 29/07/2001;

http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Cornell;

CORNELL, Joseph; Consultado em 29/07/2001; <http://www.npr.org>

CORNELL, Joseph; Hollis taggart galleries; Consultado em

29/07/2001; <http://www.hollistaggart.com>

CORNELL, Joseph; Consultado em 29/07/2001;

<http://www.aaa.se.edu/collections/joseph-cornell>

CORTEZ, Teresa; Biografia consultada em 02/09/2012, disponível em

<http://www.atelierteresacortez.com/>

COSTA, Maria Heloísa Fenelón [e outros]; «Arte Amazonas: uma contribuição artística para a Conferencia das Nações Unidas sobre o meio ambiente e desenvolvimento “Rio 92”». Goethe-Institut, Brasília 1992

DEUTSCHE, Rosalyn; *Evictions: art and spatial Politics*; Cambridge Mass;

London; MIT Press, 1996

DEUTSCHE, Rosalyn; «Espaço público: do urbano ao político»; consultado em

[http://books.google.pt/books?id=1g7BAA0QXCcC&pg=PA265&dq=%22Deutsche,+Rosalyn%22&ei=uOYfT7yCLzsyQSnta3HAW&hl=pt-](http://books.google.pt/books?id=1g7BAA0QXCcC&pg=PA265&dq=%22Deutsche,+Rosalyn%22&ei=uOYfT7yCLzsyQSnta3HAW&hl=pt-PT&cd=2#v=onepage&q=%22Deutsche%2C%20Rosalyn%22&f=false)

[PT&cd=2#v=onepage&q=%22Deutsche%2C%20Rosalyn%22&f=false](http://books.google.pt/books?id=1g7BAA0QXCcC&pg=PA265&dq=%22Deutsche,+Rosalyn%22&ei=uOYfT7yCLzsyQSnta3HAW&hl=pt-PT&cd=2#v=onepage&q=%22Deutsche%2C%20Rosalyn%22&f=false), em

25.01.2012

DEUTSCH, Rosalind; «A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos

de guerra», REVISTA CONCINNITAS VIRTUAL; Ano 2011 – Vol. 2 – N. 17

– Dezembro 2010; consultado em

<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos15/deutsche.pdf>, em 25.01.2012

DEUTSCHE, Rosalyn; «Políticas culturais e negócios urbanos: a

instrumentalização da cultura na...»; consultado em

<http://books.google.pt/books?id=FwPgFNExSL4C&pg=PA186&dq=%22Deutsche,+Rosalyn%22&ei=uOYfT7yCLzsyQSnta3HAW&hl=pt->

PT&cd=1#v=onepage&q=%22Deutsche%2C%20Rosalyn%22&f=false, em 25.01.2012

DEUTSCHE, Rosalyn; «Public Art: Theory, Practice and Populism»; consultado em

[http://books.google.pt/books?id=qkxCIDeTCbQC&pg=PT130&dq="Deutsche,+Rosalyn"&lr=&ei=t-gfT5H7DY-0yQT18Y2gAw&hl=pt-](http://books.google.pt/books?id=qkxCIDeTCbQC&pg=PT130&dq=)

PT&cd=12#v=onepage&q=%22Deutsche%2C%20Rosalyn , em 25.01.2012

ECO, Umberto; *Como se faz uma tese em ciências humanas*; Editorial presença, Lisboa 2003.

FARIA, Paulo Eduardo Santos; *Memórias do Tempo*; dissertação pós-graduação em arte; Brasília, Brasil 2009

GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Entrevista com Felix Gonzalez-Torres por Robert Sorr*, Janeiro 1995; Consultado em

<http://www.queerculturalcenter.org>; em 15/08/2011

GRAHAM, Dan; *Entrevista de Pietro Valle a Dan Graham*; Consultado em <http://www.architectura.it>; em 15/08/2011

HAACKE, Hans; Consultado em 27/07/2011; em

www.frieze.com/issue/review/hans_haacke

JORGE, João Miguel Fernandes; *Territórios singulares na Coleção Berardo*; Sintra Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo; Sintra Outubro 2002

KABAKOV, Ilya; Consultado em 15/08/2011; <http://www.ilya-emilia-kabakov.com>

KABAKOV, Ilya; Consultado em 15/08/2011;

http://en.wikipedia.org/wiki/Ilya_Kabakov

KABAKOV, Ilya; *Ilya Kabakov: vida e criatividade de Charles Rosenthal*;

Exposição de 07 de agosto a 03 de novembro de 1999; Consultado em

15/08/2011; arttowermito.or.jp/art/kabakov

KABAKOV, Ilya; Consultado em 15/08/2011; <http://noyspi.com>

KRAUSS, Rosalind; *The Optical Unconscious*; Cambridge/Mass., London, The MIT Press, 1993

KRAUSS, Rosalind; *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/Massachusetts, The MIT Press, 1991

KRAUSS, Rosalind; *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*; London: Thames and Hudson, cop. 1999

KUNSCH, Graziela; «A rampa antimendigo e a noção de site specific ou Andrea Matarazzo no Soho». Consultado em 29/12/2010, em <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/GrazielaKunsch.pdf>

KWON, Miwon; *One place after another: Site-Specific Art and locational identity*. Cambridge/Mass.; London: MIT Press, cop. 2002

KWON, Miwon; «Um lugar após o outro»; Revista on-line Outubro 1997; Consultado em <http://jorgemennabarreto.blogspot.pt/2009/10/um-lugar-apos-o-outro-miwon-kwon.html>, em 01/07/2012

LOPES, Vitor Sousa; *Testemunho nas paredes: ensaios de azulejaria*; Edição A. C. D. Editores; Lisboa 2001

MARIA, Walter de; Consultado em 15/08/2011; em <http://www.guardian.co.uk>

MACEDO, Rita; «Da preservação à história da arte contemporânea: intenção artística e processo criativo». Boletim nº 5. Consultado em 5/01/2011, em <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/1-RitaMacedo.pdf>

MAÇÃS DE CARVALHO, José; Biografia e percurso artístico disponível em <http://www.vpcreamart.com/josecarvalho.swf>, consultado em 01/09/2012.

MAÇÃS DE CARVALHO, José; *Hotline*; Fundação Oriente; Macau 1997

MEIRELES, Cildo; Consultado em 20/08/2011, em <http://www.,ac.usp.br>

MEIRELES, Cildo; Consultado em 20/08/2011, em
<http://www.itaucultural.org.br>

MEIRELES, Cildo; Consultado em 20/08/2011, em
<http://www.galerialuisastrina.com.br>

MOREIRA Fernando Alberto Torres; «Identidade Cultural Portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade»; Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; In pdf identidade (site); de Onésimo Teotónio de Almeida (em 1995)

MELO, Alexandre; Aventuras no mundo dar ate; Assírio e Alvim; Fevereiro 2003

NETO, Ernesto; Biografia de Ernesto Neto. Consultado em 5/01/2011, em
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Neto

NEWSLETTER FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN Nº 87 [pdf] –
Lisboa: Serviço de Comunicação da Fundação Calouste Gulbenkian , abril 2007.
Consultado em 11/01/2011. Disponível em
http://www.gulbenkian.pt/media/files/FTP_files/2007/82-abril.pdf. ISSN 0873
5980

O'DOHERTY, Brian; «The gallery as a gesture»; em Reesa Greenberg, Bruece Ferguson e Sandy Nairne (orgs.), em *Thinking about Exhibitions*; Nova Iorque, Rontledge 2005

OPPENHEIM, Dennis; Consultado em 15/08/2011; em <http://www-dennis-oppenheim.com>

OPPENHEIM, Dennis; Consultado em 20/08/2011; em <http://www-dennisoppenheim.org>

OLIVEIRA, Ana Rosa de; «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long»; artigo on-line em Vitruvius Arquitectos ISSN 1809-6298; março 2002;
Consultado em 14/07/2011, disponível em
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/02.022/802>

OPPENHEIM, Dennis; In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Consultado em 2011-08-20. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$dennis-oppenheim](http://www.infopedia.pt/$dennis-oppenheim)

PINTO, António Cerveira; *O lugar da arte*; Lisboa 1988; Quetzal Editores

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo; *Pintura Portuguesa do Século XX*; Lello Editores; Porto 1996

PINHARANDA, João; *Pedro Calapez*; Coleção Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX; Editora Caminho; Lisboa (n.d.)

RAETZ, Markus; *Materiais de construção*; Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão; Lisboa, Janeiro 1999

RIBEIRO, Sommer, [e outros]; *70 e 80 arte portuguesa*. [s. n.]; Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, 1987

REIS, Pedro Cabrita; Pedro Cabrita Reis. Porto Editora, Porto 2003-2011. Consultado em 5/01/2011, em [http://www.infopedia.pt/\\$pedro-cabrita-reis](http://www.infopedia.pt/$pedro-cabrita-reis)

RIZOMA E HIPERTEXTO EM NOVE, NOVENA , DE OSMAN LINS: Análise da narrativa Um ponto no círculo, nº 2 [pdf]. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, janeiro 2009. Consultado em 23/10/2010. Disponível em www.hipertextus.net

SABINO, Isabel; *A Pintura Depois da Pintura*, Lisboa: FBAUL, 2000

SAID, Edward W.; *Representations of the intellectual*; Nova Iorque, Random House, 1996

SAID, Edward W.; *Reflections on exile*; em Marianne Brouwer (org.), em *Heart of darkness*; Otterlo, Kröller – Müller Museum, 1994

SAID, Edward W.; *The world, the text and the critic*; Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts 1983

SILVA, Mário Teixeira; *Tendências dos anos 80*. Centro de arte de S. João da Madeira, [s. l.] 1988.

SONTAG, Susan; *Contra a interpretação e outros ensaios*. Editora Gótica, Lisboa 2004

SONTAG, Susan; susan sontag foundation. Consultado em 13/01/2011, em <http://www.susansontag.com/>

SCHUMACHER, Mary Louise; «Dennis Oppenheim, artista conceptual morreu; em Jornal Sentinel»; 23 de janeiro de 2011; Consultado em 20/08/2011; em <http://5diaswww.jsonline.com/blogspot/entertainment/114447559.html>

TANNOCK, Michael; *Portuguese 20th Century Artists a Biographical Dictionary*; Phillimore; 1978

TAPIÈS, Antoni; *PEGO PUIGBÓ, Armando - El arte y sus lugares*. Siruela, cop., Madrid 1999

TASCHEN; *Art Now: o novo catálogo de 81 artistas contemporâneos internacionais*. Uta Grosenick, Alemanha 2008. – II Vol.

TEIXEIRA, Madalena Braz, [e tal.]; *Dressing up nature: projeto site specific*. Museu nacional do traje, parque do Monteiro-mor – 18 julho a 30 setembro 2004. Arbustos, editora e livreiros; torres Vedras, 2004

TUDELA, Chus; *As declarações de Richard Long*; em entrevista com Chus Tudela em agosto de 1995; em Jornal da Paisagem (on-line), publicadas no Periódico de Aragón, Huesca, Espanha. Consultado em 27/07/2011. Disponível em www.guardian.co.uk

VAREJÃO, Adriana; *Adriana Varejão, catálogo de Marcos Ribeiro (vídeo tvimaginária)*. Consultado em 14/01/2011, em http://neonstand.blogspot.com/2010_07_01_archive.html

VAREJÃO, Adriana; Biografia de Adriana Varejão. Consultado em 5/01/2011, em http://pt.wikipedia.org/wiki/Adriana_Varej%C3%A3o

VIDAL, Carlos; *Imagens sem disciplina: meios e arte nas últimas décadas*;
Lisboa, Vendavel 2002

VIDAL, Carlos; «Mapas imateriais e corpos simbólicos»; Editora OAL;
setembro 2011

VIDAL, Carlos; «Espaço público, meios privados: as escalas da arte pública». Em José Quaresma (org.), *O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública*; Lisboa, Associação dos Arqueológicos Portugueses 2011

VIDAL, Carlos; «Na morte de DENNIS OPPENHEIM: Still Dancing meu caro...»; em 5dias.net; 25 de janeiro de 2011 ; Consultado em 20/08/2011; em <http://5dias.net/2011>

VIDAL, Carlos; «Espaço público, meios privados: as escalas da arte publica». Em José Quaresma (org.), *O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública*; Lisboa, Associação dos Arqueológicos Portugueses 2011

WEITEMEIER, Hannah; *Klein*; Taschen, Público; 2004

WODICZKO, Krzysztof; *Critical Vheicles writings projects interviews Krzysztof Wodiczko*; Cambridge/Mass.: MIT Press, cop. 1999

2. Informação e sites sobre movimentos específicos:

ESPAÇO (FILOSOFIA); In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Consultado em 2011-05-26. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$espaco-filosofia](http://www.infopedia.pt/$espaco-filosofia)

INSTALAÇÃO; In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Consultado em 2011-05-26. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$instalacao](http://www.infopedia.pt/$instalacao)

LAND ART; In Infopédia;[Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Consultado em 2011-05-26.

Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$land-art](http://www.infopedia.pt/$land-art)

MINIMALISMO; In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011.
Consultado em 2011-05-26. Disponível em
[http://www.infopedia.pt/\\$minimalismo](http://www.infopedia.pt/$minimalismo)

3. Periódicos:

Arte&Leilões; ensaio de Carlos Vidal «Do esquecimento à negação do mundo; sete notas dispersas sobre a obra d Richard Long»; (5) n° 23; dezembro/janeiro 1994

Oceanos; «Azulejos Portugal e Brasil»; n°36/37; Lisboa, Outubro 1998 - Março 1999

Prelo; ensaio de Carlos Vidal «Edward W. Said: o exílio contra a diferença»; Imprensa nacional casa da moeda; revista quadrimestral n° 7 3ª edição (janeiro a abril 2008)

Folha de São Paulo; Artigo da Revista on-line *Folha.com* de Mário Giola «Cildo Meireles ganha mostra de arte na Tate Modern em Londres»; Consultado em 20/08/2011, em <http://www1.folha.uol.com.br>

4. Fontes de imagens (PARTE III/Capítulo 7):

4.1 Imagens referentes ao Capítulo 3

HAMISH FULTON

- 1- *Halifax*; <http://ruralc.blogspot.pt/2011/01/what-is-land-art.html>
- 2- *Alps Harizon*, 1989; *Montes de Toledo*, 1990; Pintura de parede 218 x 1770cm; <http://arteprogressiva.blogspot.pt/2008/12/hamish-fulton.html>
- 3- <http://arteprogressiva.blogspot.pt/2008/12/hamish-fulton.html>
- 4 – <http://arteprogressiva.blogspot.pt/2008/12/hamish-fulton.html>

RICHARD LONG

- 1- *Walking and Marking*, 1967 (?);
http://www.egodesign.ca/fr/article.php?article_id=276
- 2- *Earthquake Circle*, 1991;
<https://sites.google.com/site/landandart/artists/escultor/richard-long-1>
- 3- *White Water Line*, 1989;
<https://sites.google.com/site/landandart/artists/escultor/richard-long-1>
- 4 – *A Line in Himalayas*, Himalais 1975;
<https://sites.google.com/site/landandart/artists/escultor/richard-long-1>
- 5 – *Five Paths*, 2004;
<https://sites.google.com/site/landandart/artists/escultor/richard-long-1>
- 6 – *Berlin Circle*, 1996; Berlin's Museum for contemporary;
http://worldvisitguide.com/oeuvre/photo_ME0000115065.html

4.2 Imagens referentes ao Capítulo 4

ANTHONY CARO

- 1- *Black Cover (flat)*, 1974; instalado no Tel Avivi Museum of Art;
http://en.wikipedia.org/wiki/Anthony_Caro
- 2- *Model for Pool House*, 1988; Plywood, painted grey, 312.5 x 434.5 x 294.5cm; <http://www.anthonycaro.org/Gallery-Pic.asp?WorkID=1859>
- 3- *Early One Morning*, 1962; pintura sobre metal e alumínio;
289,6x619,8x335,3 cm;
<http://residperottolpferronnerievarzy.blogspot.pt/2010/03/document-de-reference-3-anthony-caro.html>
- 4 – *Millbank Steps*, 2004; instalado em Salisbury;
<http://www.royalacademy.org.uk/events/friends-preview-days/roche-court-wiltshire,864,EV.html>

BARRY FLANNAGAN

- 1- *4 casb 2' 67*, 1967; Tate; <http://www.allartnews.com/major-exhibition-that-concentrates-on-early-works-by-barry-flanagan-at-tate-britain/>
- 2- *Hare and Bell*, 1988; <http://www.nermanmuseum.org/collection/collection-27/07/2012>
- 3- *Six Foot Leaping Hare on Steel Pyramid*, 1990; 188 x 238,8 x 50,8 cm
<http://barryflanagan.com/artworks/view/13612/single/>

DAN GRAHAM

- 1 e 1.1 – *Pavilhão Triangular com recorte circular*, 2008;
[http://www.lfa2008.org/event.php?id=91&name=Portavilion:+Dan+Graham+Pavilion+\(1\);](http://www.lfa2008.org/event.php?id=91&name=Portavilion:+Dan+Graham+Pavilion+(1);)
[http://www.lfa2008.org/event.php?id=91&name=Portavilion:+Dan+Graham+Pavilion+\(1.1\);](http://www.lfa2008.org/event.php?id=91&name=Portavilion:+Dan+Graham+Pavilion+(1.1);)
- 2- *Two Joined Cubes*, 1997; Duas vias de vidro, espelho, alumínio e aço perfurado; 90 x 90 x 57.5 cm / 35 2/5 x 35 2/5 x 22 4/5 in
- 3 e 3.1 - *S-Curve/Café*, 2001; Duas vias de espelho, resina de polyester, metal e madeira

DANIEL BUREN

- 1- *Les Deux Plateaux, cour d'honneur du Palais Royal*, Paris 1985-1986
- 2- *Les Anneaux, Quai des Antilles*, Nante, 2007
- 3- *L' Arc Rouge*, 2006-2007; <http://en.urbarama.com/project/l-arc-rouge-02/09/2012>

HANS HAACKE

- 1- *Condensations Cube*, 1965-2008; plexiglass e água; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Haacke 14/08/2012

- 2- *Nahaufnahmen der Flora und Fauna von 2001-2008*; C-Print, je 35 x 27,5 cm; <http://www.re-title.com/artists/HANS-HAACKE.asp> 14/08/2012
- 3- *Blue Sail*, 1964-1965; installation | chiffon, oscillating fan, fishing weights, and thread; <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/120791> 14/08/2012
- 4 – *News*, 1969-1970 (remontada em 2012 no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia - Madrid); http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=news_det&id=1408&det=ok&title=Hans-Haacke-Castles-in-the-air; 14/08/2012

HENRY MOORE

- 1- *Draped Reclining Figure*, 1952-1953; bronze edição 3; comprimento 157,5cm; Henry Moore Foundation
- 2- *Working Model for Locking Piece*, 1962; bronze edição 9; altura 106,5cm; Henry Moore Foundation
- 3- *Working Model for Sheep Piece*, 1971; bronze edição 9; comprimento 142cm; Henry Moore Foundation
- 4 – *Oval with Points*, 1968-1970; bronze edição 6; altura 320cm; Henry Moore Foundation

ILYA KABAKOV

- 1- *Life and Creativity of Charles Rosenthal - August 7 (Sat) to November 3 (Wed)*, 1999; <http://www.arttowermito.or.jp/art/kabakov.html> 14/08/2012
- 2- *The Man Who Flew Into His Picture*, 1981-88. (Image from www.moma.org); <http://stephanieveggh.ca/blog/2009/07/30/hey-who-turned-out-all-the-lights/>; 14/08/2012
- 3- *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, 1968-1996; http://www.all-art.org/art_20th_century/nonconformist_art1.html; 14/08/2012
- 4, 4.1 e 4.2 – *Cenário para a Ópera Saint Francois d'Assise 2002 (estudos e maquetas)*; http://www.all-art.org/art_20th_century/nonconformist_art1.html; 14/08/2012

JOSEPH CORNELL

- 1- *Untitled (The Hotel Eden)* 1945; 15 1/8 x 15 3/4 x 4 3/4 cm; National Gallery of Canada, Ottawa.
- 2- *Untitled (Paul and Virginia)*, 1946-48; Construction, 12 1/2 x 9 15/16 x 4 3/8 cm; Coleção Mr. and Mrs. E. A. Bergman, Chicago.
- 3- *Untitled (Soap Bubble Set)*, 1936; 15 3/4 x 14 1/4 x 5 7/16 cm; Wadsworth Atheneum, Hartford, CT.
- 4 – *Defense d’Afficher Object*, 1939; 8 15/16 x 13 15/16 x 2 1/8 cm; Coleção Denise and Andrew Saul.

KRZYSZTOF WODICZKO

- 1- *Soldiers and Sailors Memorial Arch*, 1984-1985; Grand Army Plaza, Brooklyn New York;
<http://imagearts.ryerson.ca/imagesandideas/pages/artistpicture.cfm?page=174>;
14/08/2012
- 2- *Projeção Pública Hiroshima*, 1999 (Japão);
<http://assail.wordpress.com/2008/02/13/krzysztof-wodiczko/>;
<http://hightechfolkart.wordpress.com/2010/12/03/krzysztof-wodiczko/>;
14/08/2012
- 3 e 3.1- *Projeção Tijuana*, 2000;
<http://assail.wordpress.com/2008/02/13/krzysztof-wodiczko/>;
<http://hightechfolkart.wordpress.com/2010/12/03/krzysztof-wodiczko/>;
14/08/2012
- 4 – *Projeção Pública Soldiers and Sailors Civil War Memorial*, 1986; Boston, Massachusetts; <http://www.virose.pt/blog/atelier1multimedia/?m=20110922>;
14/08/2012

LIGIA CLARK

- 1- *Bichos*, n.d.; dimensões variáveis; instalados na Signals Gallery;
<http://elle.abril.com.br/blogs/hot-hits/exposicao/clay-perry-em-mostra-no-santa-cecilia/>; 26/07/2012
- 2- *Bichos*, 1960; alumínio, dobradiças, dimensões variáveis.

<http://darioartes2.blogspot.pt/2011/04/lygia-clark.html>; 26/07/2012

- 3- *Bichos*, 1960; alumínio, dobradiças, dimensões variáveis.

<http://darioartes2.blogspot.pt/2011/04/lygia-clark.html>; 26/07/2012

- 4 - *O dentro e o fora*, 1963; aço inoxidável, dimensões variáveis;

<http://darioartes2.blogspot.pt/2011/04/lygia-clark.html>; 26/07/2012

MARINUS BOZEM

- 1- *Het kunstwerk Polaris & Octans van Boezem* (1997) in Brainpark,

Rotterdam; http://nl.wikipedia.org/wiki/Marinus_Boezem; 16/07/2012

- 2- *De Kathedraal* (n.d.); [http://www.denhelderactueel.nl/22/10/2009/06-](http://www.denhelderactueel.nl/22/10/2009/06-%E2%80%93de-kathedraal/)

[%E2%80%93de-kathedraal/](http://www.denhelderactueel.nl/22/10/2009/06-%E2%80%93de-kathedraal/); 16/07/2012

- 3- *The Green Cathedral* (n.d.), Flevoland, The Netherlands ;

<http://www.vulgare.net/green-cathedral-marinus-boezem-flevoland-netherlands/>

16/07/2012

MICHAEL HEIZER

- 1- *45°, 90°, 180°/City*, 1980-1999;

http://www.nytimes.com/2005/02/06/magazine/06HEIZER.html?_r=1

- 2- *Negative Sculptures*, n.d.; <http://stapleddesign.com/2009/07/diabeacon/>

- 3- *Levitated Mass*, 1969 (estudo); executada décadas depois 2012? Los

Angeles County Museum of Art (LACMA);

[http://museumpublicity.com/2012/06/25/los-angeles-county-museum-of-art-](http://museumpublicity.com/2012/06/25/los-angeles-county-museum-of-art-lacma-opens-michael-heizer-levitated-mass/levitated-mass/)

[lacma-opens-michael-heizer-levitated-mass/levitated-mass/](http://museumpublicity.com/2012/06/25/los-angeles-county-museum-of-art-lacma-opens-michael-heizer-levitated-mass/levitated-mass/)

RICHARD SERRA

- 1- O artista em *Splashing*, 1968;

http://sites.duke.edu/artsvis54_01_f2010/2010/11/05/process-art/; 28-08-2012

- 2- *Splasing*, 1968;

[http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturepresentations/art1rlec-](http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturepresentations/art1rlecture7.html)

[ture7.html](http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturepresentations/art1rlecture7.html); 28-08-2012

ROBERT MORRIS

- 1- <http://sarabryant.wordpress.com/2011/10/11/inspiration-robert-morris/>
- 2- <http://sarabryant.wordpress.com/2011/10/11/inspiration-robert-morris/>
- 3- <http://sarabryant.wordpress.com/2011/10/11/inspiration-robert-morris/>
- 4 – <http://sarabryant.wordpress.com/2011/10/11/inspiration-robert-morris/>

ROBERT SMITHSON

- 1- Spiral Jetty, 1970; Great Salt Lake; www.robertsmithson.com e <http://ruralc.blogspot.pt/2011/01/what-is-land-art.html>
- 2 e 2.1- *Broken Circle*, 1971; Emmen, Holland; www.robertsmithson.com – esboço que enquadra duas propostas da land art: *Broken Circle* e *Still Hill* http://www.robertsmithson.com/drawings/spiral_hill_broken_circle_800.htm; 11/08/2012; http://www.crdp-reunion.net/dossiers_thematiques/1mois1artiste/smithson/galleries/portait.php?dossier=0; 11/08/2012
- 2.2 - *Broken Circle*, 1971; http://en.wikipedia.org/wiki/File:Emmen_Smithson_Broken_Circle.JPG; 11/08/2012
- 3 e 3.1- *Spiral Hill*, 1971, Emmen Holland; www.robertsnithson.com; <http://ethel-baraona.tumblr.com/post/20778193005/robert-smithson-spiral-hill-viewing-broken> 11/08/2012; <http://www.all-art.org/Architecture/24-13.htm>
- 4 e 4.1 – *Amarillo Ramp*, 1973 Tecovas Lake, Texa; lapis sobre papel (esboços 4.1); 9 x 12 cm; www.robertsnithson.com http://evaklabin.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html; http://www.robertsmithson.com/drawings/amarillo_300.htm 11/08/2012

TERESA CORTEZ

- 1 e 1.1- Novo hospital privado da Boa Nova (peça no ateliê da artista), 2008; 675x270cm.
- 2 - Hospital São Francisco de Xavier (pormenor), 1973; 300x200cm – painel 1 superior (A Água); 350x240cm – painel 2 (A Terra).

- 3- Mercado do Lumiar, 2003; 8x(360x380cm).

Imagens retiradas de AAVV; *Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; Editora d'arte coleção – Campo da comunicação; Lisboa 2008.

WALTER DE MARIA

- 1- -1 - 5 *Continents Sculpture*; 1989; Marble, quartz, magnesite, glass, steel; 5 x 5 x 5 m; http://www.sammlung.daimler.com/sammlung/werke_demaria_e.htm; 26/07/2012

- 2- *Time/Timeless/No Time*, 2004; <http://12foot3.com/?p=848>; 26/07/2012

- 3- *The Oval* (n.d); <http://andreavelloso.blogspot.pt/2010/05/tadao-ando-naoshima.html>; 26/07/2012

YVES KLEIN

- 1 – Iluminação póstuma do Obelisco da Place de la Concorde, 1983; Paris

- 2 e 2.1 – Exposição *O Vazio* na Galeria Iris Clert, 1958; Paris

Retiradas de WEITEMEIER Hannah; *Klein*; Taschen, Público; 2004

4.3 Imagens referentes ao Capítulo 5

ADRIANA VAREJÃO

- 1 e 1.1 - *Linda do Rosário*, 2004; Óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 X 800 X 25 cm;

<http://www.inhotim.org.br/index.php/arte/obra/view/129>;
26/07/2012

- 2- (sem título?), 2008; Inhotim Centro de Arte Contemporânea;
<http://www.adriनावarejao.net/pictures>; 01/09/2012

- 3 e 3.1 - *Azulejões* (Cacho & Arabesco Dormindo, 2005; (110 x 110cm.); <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/adriana->

varejao-azulejoes-cacho-arabesco-dormindo-5335345-
details.aspx?pos=49&intObjectID=5335345&sid=?intObjectID=5335345;
01/09/2012

- 3.3 e 3.4 - *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004 (galeria);
<http://www.inhotim.org.br/arte/artista/view/91/> ; 01/09/2012

- 4 e 4.1 - *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004 (galeria);
<http://www.inhotim.org.br/arte/artista/view/91/> ; 01/09/2012

- 4.2 e 4.3 - *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004 (galeria);
<http://www.inhotim.org.br/arte/artista/view/91/> ; 01/09/2012

CILDO MEIRELES

- 1 - *Eureka / Blindhotland*, 1970-1975;

<http://www.emptykingdom.com/main/featured/cildo-meireles/>

- 2 - *Missão/ Missões (Como Construir Catedrais)*, 1987;

<http://www.emptykingdom.com/main/featured/cildo-meireles/>

- 3 - *Desvio para o Vermelho*, 1967 -1984; trabalhos instalados no Museu do Inhotim (Belo Horizonte); <http://www.emptykingdom.com/main/featured/cildo-meireles/>

DENNIS OPPENHEIM

- 1 e 1.1 - *Device to Root Out Evil*, 1997; 20' H x 10' W x 12' D; Galvanized steel, perforated metal, Venetian glass; Collection: The Denver Art Museum, Denver, Colorado; http://en.wikipedia.org/wiki/Dennis_Oppenheim; 27/07/2012

- 2 - *Sleeping Dogs*, 1997; <http://asuartmuseum.asu.edu/2005/oppenheim>;
27/07/2012

- 3 - *Martian Rock with Tunnel*; 2003; 15' H x 8' W x 25' L; Steel, acrylic, expanded steel, fiberglass, aluminum; Bienal de Valência (Espanha);
<http://www.dennis-oppenheim.com/works/226>; 27/07/2012

- 4 - *Still Dancing*, 2009; Toronto, Canadá; Estudo lapis de cor, óleo e pastel de óleo sobre papel; 50 x 77 cm; <http://www.dennis-oppenheim.com/works/2010/271>; 27/07/2012;

- 4.1 - *Still Dancing*, 2010

EL ANATSUI

- 1 - *The Blanton is the only southwest venue to present the first*, n.d.; <http://sda-texas.blogspot.pt/2011/08/el-anatsui-blanton.html>

- 2 - *Fresh and Fading Memories*, 2007; Instalação no Palazzo Fortuny (?); metal reciclado

- 3 - *Wastepaper Basket*, 2003;
http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/big4_artists1.html

- 4 - *Crumbling Wall* (n.d.); Fowler Museum – UCLA

- 5 - Têxteis de referência (panos *kente*)

ERNESTO NETO

- 1 e 1.1 - (Pormenor de instalação); Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Recife, Brasil 2003

- 2 - Martin Margules Family Collection; instalação na 49ª Bienal de Veneza.

- 3 - *Humanoids*, 2001; photo: Manfred Wegener;
<http://www.designboom.com/contemporary/neto.html>

- 4 - *Circleproteitemple*, 2010; <http://artobserved.com/2010/07/go-see-london-ernesto-neto-at-the-hayward-gallery-through-september-5th-2010/>

- 5 - *The Island Bird*, 2012;
<http://www.crochetconcupiscence.com/2012/04/ernesto-neto-crochet-nets-reminiscent-of-horiuchis-crocheted-playground/>

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

- 1 - *Untitled (Placebo)*, 1991; 40.000 rebuçados;
<http://representingplace.wordpress.com/2010/02/23/my-food-my-map/>

- 2 - *Untitled*, 1993; <http://cadernosafetivos.blogspot.pt/2009/06/felix-gonzales-torres.html>

HÉLIO OITICICA

- 1 - *Grande núcleo*, 1960-1966; óleo e resina sobre madeira 670 x 975 cm; Rio de Janeiro <http://celeirodetalentos.blogspot.pt/2012/03/helio-oiticica-pintor-e-escultor.html>
- 2 – *Eden*, 1969; Whitechapel Art Gallery, London, 1969;
<http://www.afterall.org/journal/issue.28/tropicamp-pre-and-post-tropic-lia-at-once-some-contextual-notes-on-helio-oiticica-s-1971-te>; 28-08-2012
- 3 - *Monocromáticos ou Invenções*, 1958-1959; *Metaesquema* (dois Brancos) 1958. Guache sobre cartão;
<http://notamanuscrita.files.wordpress.com/2012/02/figura-4-c3a9den-1969.jpg>;
28-08-2012
- 4 - *Monocromáticos ou Invenções*, 1958-1959; *Metaesquema n° 4066*, 1958 - Guache sobre cartão; <http://notamanuscrita.files.wordpress.com/2012/02/figura-4-c3a9den-1969.jpg>; 28-08-2012
- 5 - *Bilateral*, 1959; óleo sobre madeira;
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=9647&st_nome=Oiticica,%20H%C3%A9lio&cd_idioma=28555&cd_verbete=2020; 28-08-2012
- 6 – *Relevo espacial*, 1959; óleo sobre madeira; 120x157x22,5cm; Daros-Latinamerica Collection, Zurich;
http://old.likeyou.com/art/artindex_face_to_face_2.htm; 28-08-2012
- 7 – *Bilaterais e Relevos Espaciais*, 1959;
<http://artecontemporaneacinema.wordpress.com/aula-1/lygia-clark-e-helio-oiticica/>; 28-08-2012

JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

- 1 - T-shirt, Macau 1997; impressões em t-shirts de algodão (tam. XL)
- 2 - Outdoors de rua (mupis); Lisboa 1997, 176x120cm
- 3 - Aeroporto, Lisboa 1997; impressões em caixas de luz; 176x120cm

- 4 - Autocarro, Macau 1997; impressão offset; 50,5x38cm

PEDRO CALAPEZ

- 1 - *Mistérios do rosário de Fátima*, 2007; portas e chapas de bronze; capela da santíssima trindade, Fátima;

http://www.calapez.com/Works/Public_Works/Public_works.html

-2- *Quatro Estações*, 2006; acrílico sobre painéis de alumínio; hospital são Francisco de Xavier (Lisboa);

http://www.calapez.com/Works/Public_Works/Public_works.html

-3- *Neve de espinhos*, 2005; acrílico sobre painéis de alumínio; Altar de Nossa Sr.^a das Neves/biblioteca municipal de Ílhavo;

http://www.calapez.com/Works/Public_Works/Public_works.html

- 4 - *Ornamento Escondido*, 2002; acrílico sobre painéis de alumínio; Mosteiro dos Jerónimos (Lisboa);

http://www.calapez.com/Works/Public_Works/Public_works.html

- 5 - Expo' 98, 1998; Entrada sul (via pública); pedra de calçada portuguesa (Lisboa); http://www.calapez.com/Works/Public_Works/Public_works.html

- 6 - *Piso Zero*, 2004; acrílico sobre alumínio; 30x350x700cm

- 7 - *Muro contra muro*, 1994; alkyd sobre MDF; 240x1000x180cm